BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

Petrucci: *Il tempo e lo spazio nel linguaggio cinematografico* - Fioravanti: *La faticosa strada del documentario italiano* - Di Giammatteo: *Situazione della critica.*

Recensioni, rubriche e servizi di: *AUTERA, CASTELLO, CHITI, GAMBETTI, KEZICH, LAURA.*

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL' ATENEO - ROMA

ANNO XXIII - NUMERO 1 GENNNAIO 1962

Sommario

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO III

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici

Anno XXIII - n. 1

gennaio 1962

Direttore

Floris L. Ammannati, presidente del Centro Sperimentale di Cinematografia

Condirettore responsabile

Leonardo Fioravanti, direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia

Redazione

A cura dell'Ufficio Studi del C.S.C.

Direzione e Redazione

Roma, via Antonio Musa 15, tel. 863.944

Amministrazione

Edizioni dell'Ateneo, Roma, via Antonio Musa 15, tel. 848.030 - c/c postale n. 1/18989

Abbonamenti

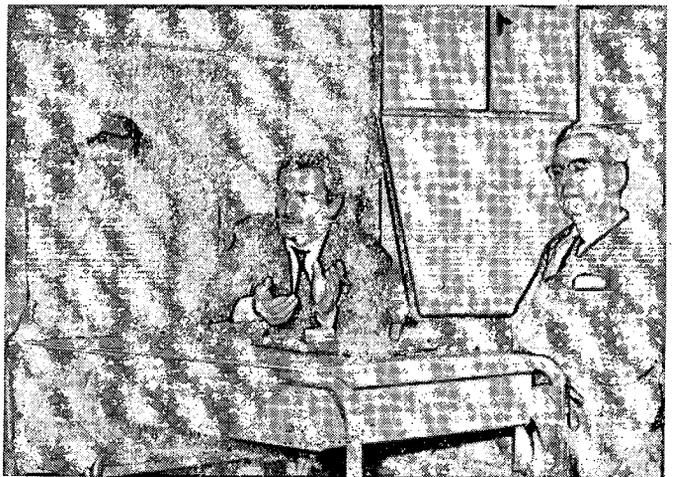
Annuo: Italia lire 3.600, estero lire 5.800; semestrale: Italia lire 1.800. Un numero costa lire 350; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione numer 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia « La Nuova Grafica », Roma, tel. 319.441 - Distribuzione esclusiva: U.D.R.I. s. r. l., Roma, via circonvallazione Nomentana 372.

Incontri con registi italiani

Nei mesi di dicembre e gennaio è proseguita, nelle aule del Centro Sperimentale di Cinematografia, la tradizione degli incontri con gli insegnanti e gli allievi dei registi italiani, in occasione della proiezione privata del loro ultimo film. I registi sono stati Pietro Germi, che ha presentato Divorzio all'italiana, *Carlo Lizzani* (L'oro di Roma), *Marco Ferreri* (El cochecito). *I dibattiti sono stati diretti, come sempre, dal dott. Leonardo Fioravanti. Esigenze di spazio non ci consentono, come per il passato, di dare il resoconto integrale di detti incontri. Pubblichiamo comunque la parte centrale di ciascuno, e cioè le dichiarazioni dei tre registi citati, sulla loro opera e sul loro metodo di lavoro, trascritte dalla registrazione a magnetofono.*

GERMI

Quello del delitto d'onore, e del costume che lo comporta, è un problema abbastanza attuale ed è stato trattato a fondo, in questi ultimi tempi, anche dai giornali. Non è dunque strano che sia venuto in mente di fare un film sull'argomento: singolare, semmai, è la chiave scelta — il grottesco — dove si poteva invece tenersi al drammatico. Perché? Forse perché ci sembrava una chiave più adeguata al carattere direi medioevale dei costumi che generano questi fenomeni, costumi che sono un po' ridicoli e ci hanno indotto a considerare l'arma del ridicolo come la più adatta a colpirli; in secondo luogo, non è mancato il gusto di sperimentare una strada diversa dal solito. In realtà avevamo cominciato a lavorare al film, in sede di sceneggiatura, su un tono più serio, anche se non completamente (erano infatti presenti delle venature umoristiche). Era un film drammatico, ma poi, strada facendo, abbiamo sentito che l'accento giusto era l'altro e abbiamo modificato il « colore » della cosa.

Noi abbiamo voluto fare un film sul costume italiano, pensando che un'opera del gene-

Incontri al C.S.C. - Il regista Pietro Germi parla del suo ultimo film *Divorzio all'italiana*. Al suo fianco, il direttore del C.S.C. dott. Leonardo Fioravanti.

re si porti dietro di conseguenza una serie di implicazioni che alludono, suggeriscono e stimolano a considerare la realtà di certi problemi. Io sono assolutamente per il divorzio: è un problema fondamentale, vivissimo nella mia coscienza, che mi pare traspaia dal primo all'ultimo fotogramma, anche attraverso le suggestioni più indirette, che sono in definitiva le più efficaci.

Mi si chiede perché io vada volentieri a realizzare dei film in Sicilia. Non ci sono delle ragioni specifiche. Il primo film « siciliano » lo feci per caso, cioè perché mi capitò per le mani una storia che mi sembrava interessante (il romanzo « Piccola pretura » di G. G. Loschiavo - N.d.R.). Vidi la Sicilia, dove non ero mai stato, per la prima volta allora, quando appunto ci andai a fare i sopraluoghi per *In nome della legge*. E' un Paese molto bello, straordinariamente affascinante per la natura, per il paesaggio nel senso più ampio della parola e cioè nel senso umano, come caratterizzazione di tipi umani e di tipi sociali, di stratificazioni sociali: un mondo interessantissimo. Esso mi aveva lasciato dentro il desiderio di rappresentare altre cose oltre a quelle che mi era dato di rappresentare con *In nome della legge*, e quindi ci tornai per realizzare un altro film ed infine per farne un altro ancora. E' un mondo dove le contraddizioni del nostro costume, della nostra civiltà, sono più evidenti che altrove, più calcate, a contrasti più netti; si presta quindi a delle rappresentazioni più vive, sia in senso drammatico, sia, come in questo caso, in senso caricaturale e grottesco. Certo, io non sono siciliano, ma è da discutere se per conoscere una realtà è meglio esserci dentro o starne fuori. Personalmente ritengo che la si capisca di più standone fuori; d'altra parte non è che io la Sicilia la conoscessi occasionalmente e esteriormente come un turista: in Sicilia ho infatti passato gli anni più belli della mia vita. Naturalmente, l'isola che io ho rappresentato in *Divorzio all'italiana* non è proprio quella « vera », perché dobbiamo ricordarci che si tratta d'un film grottesco: fatto, sì, di elementi tutti reali, ma esasperati per raggiungere l'effetto grattesco.

Alla domanda sui miei rapporti col neorealismo, rispondo che mi riesce difficile essere incasellato. Io non sono un regista « neorealista »; non so che cosa sono: lo so man mano che faccio il regista. Facendo un film scopro io stesso che cosa sono; e non lo saprò mai completamente fino alla fine, finché non sarò morto. Un regista ha diversi aspetti, le cose che racconta sono diverse e raccontate in modo diverso. Per lo meno, io sono così. Bisognerebbe passare in rassegna tutti i miei film e dire: questo è neorealista e questo no. In ogni caso vorrei sapere: che cos'è il neorealismo?

Per quel che riguarda il mio metodo di lavoro, anche nel mio ultimo film mi sono attenuto abbastanza alla sceneggiatura. Io non cambio mai le sceneggiature: ci lavoro a lungo ed alla fine ho fra le mani un copione che più o meno si ritrova nel film. Ci sono, è naturale, delle modifiche, dei tagli, è inevitabile; però sostanzialmente la sceneggiatura rimane la base del film. Càpita, a volte, che dei cambiamenti casuali diano dei risultati impensati. Ad esempio, nella sceneggiatura non c'era la scena in cui Angela parte in corriera ed il barone la guarda col binocolo dal poggiolo e dice: « Partì l'indomani con la corriera delle 10 e 30, accompagnata da due suore del conventino dei sette dolori ». Su questo punto il copione era vago, forse nell'inconscio pensavamo che avremmo visto Angela accompagnata dalla serva o da qualcun altro. Viceversa quel giorno girai in una maniera da cui risultava che Angela partiva sola. Al montaggio mi accorsi del gravissimo errore. Allora che feci? Montai in modo che nella scena della partenza non si capisse bene se Angela, che bacia due o tre persone e poi sale, sia sola o in compagnia, e poi, in sede di doppiaggio, improvvisai la battuta « accompagnata da due suore del conventino dei sette dolori », che copre e salva l'errore di ripresa.

Io giro sempre in funzione del montaggio, anche se esattamente non si sa mai quello che viene, dato che ogni fase del lavoro presenta sempre un problema nuovo da risolvere; si gira comunque in funzione di un certo montaggio e quindi anche di un certo ritmo, che poi si perfeziona e si realizza al momento del montaggio stesso. In questa sede ci sono anche dei cambiamenti di struttura narrativa, non del racconto come « fatti », ma di ordine delle scene rispetto all'ordine indicato dalla sceneggiatura.

Questo alla recitazione, non c'è un metodo. Il regista deve adattarsi alle situazioni, e cioè, in concreto, agli attori con cui deve lavorare. C'e quello col quale bisogna parlare dolcemente e quello con cui bisogna ur-

lare, e fa parte del mestiere intuire qual'è il metodo giusto, da adoperare caso per caso. Mastroianni, ad esempio, è un attore bravo, serio: si discute insieme e provando e riprovando si mette a punto il personaggio. Trattandosi di un film grottesco, si poteva cercare una recitazione da commedia ed invece, come si vede, gran parte della recitazione è realistica, proprio perché siamo stati sempre preoccupati di ricordare che al fondo del film c'è un problema serio. Ciò non vuol dire che, in alcune sequenze, non si sia deformato lo stile interpretativo in direzione grottesca, servendoci anche di espedienti tecnici: quando Mastroianni corre, ad esempio, abbiamo girato tutta la scena a diciotto fotogrammi al secondo.

Per Rosalia, io cercavo una verità «razziale», cioè doveva essere una donna siciliana, tipica, persino un po' convenzionale, cioè porsi sul piano del grottesco, della caricatura. Ora, Daniella Rocca è siciliana: c'è una verità «razziale» proprio dentro; poi è tutta «laccata» abitualmente, anche nella vita, tutta ricoperta e nascosta dalla lacca, ma sotto c'è la siciliana. Si trattava di tirarla fuori con quella accentuazione che a mio giudizio era quella giusta per il tono del film. Doveva dunque essere una bella donna, perché se fosse stata brutta tutto il giuoco diventava troppo facile, banale, non si sarebbe più capito perché Fefè l'aveva sposata.

Degli altri elementi del film, ricorderò che io dò una grande importanza alla musica; qualcuno, anzi, sostiene che glie ne dò troppa. Non sono un musicista e quindi non sarei capace di suggerire al compositore, che è abitualmente Rustichelli, dei motivi; però la collaborazione è strettissima. Oso dire che comincio a pensare alla musica già quando preparo la sceneggiatura: se potessi, tenderei a fare dei veri e propri melodrammi. La musica è tutta, come dicevo, del compositore, ma egli non fa nulla senza di me, dato che ogni tema è proposto, discusso, scelto, scartato, rifatto insieme. Questo in generale, perché nel caso specifico di *Divorzio all'italiana* la musica non aveva gran peso.

Concludendo, desidero che i siciliani si divertano a questo film e me ne siano grati. Forse lo scopo più profondo per cui l'ho fatto è questo qui. E non solo i siciliani, perché il film è siciliano ma potrebbe essere barese, calabrese, napoletano, marchigiano: insomma, al di sotto della «linea gotica» siamo in Sicilia. Però non credo che i siciliani siano maturi per capirsi e per giudicarsi. Ero stato in Sicilia dodici anni fa, ai tempi di *In nome della legge,* poi c'ero ritornato, ora erano circa sei anni che ne mancavo ed ero sceso giù veramente pieno di speranze; l'Italia ha fatto enormi progressi in una infinità di campi, pensavo; anche là sarà cambiato qualcosa. Invece bisogna riconoscere che non è proprio cambiato niente. Sono mutate le cose materiali, hanno costruito, messo la luce elettrica dove prima non c'era, è arrivata l'acqua dove prima non arrivava, ma la gente è sempre la stessa, con quell'assurdo orgoglio di cui parla Lampedusa nel «Gattopardo», ed è ciò che impedisce ai siciliani di migliorare. Sono degli dèi, sono perfetti. E' difficilissimo trovare la critica di se stessi. Sì, ci sono certamente dei settori, ma si tratta di settori appartati, che esercitano la critica tra di loro nei caffè o nella «hall» dei piccoli alberghi di provincia, senza avere nessun contatto con la realtà sociale del loro paese, e oserei dire senza esercitare alcuna influenza. E questa è stata per me una delusione. Spero che, dato il tono del film, capiscano e si divertano e quindi sia pure in minima parte si migliorino. Anche questa era, forse, una ragione per scegliere il tono leggero. Se avessi fatto un film serio su un argomento del genere, difficilmente sarebbe stato accettato e più difficilmente ancora avrebbe raggiunto quei risultati che io spero ottenga.

FERRERI

L'idea del *Cochecito* m'è venuta guardandomi attorno. Abitavo, a Madrid, in un appartamento che dava sul Museo del Prado, e vicino al Prado venivano sempre i paralitici, giovani e vecchi, e si raggruppavano lì. Vidi così prima la ragazza, la fidanzatina del film, che esiste veramente: lei aveva un fidanzato e si davano appuntamento in quel luogo e facevano all'amore vicino alle statue. In Italia, di paralitici non se ne vedono molti, invece a Madrid fanno quasi parte del panorama cittadino; fra paralitici e ciechi ce ne sono moltissimi. Da quando ho visto, poi, i film interpretati dal vecchio Josè Isbert, ho pensato a lui come attore ideale d'un film situato in un ambiente del genere. Ci siamo messi al lavoro, Azcona ed io, ed abbiamo scritto *El cochecito*: ma non siamo partiti per fare un film, abbiamo solo cominciato a scrivere, senza secondi fini, una storia. In quel periodo io ero particolarmente triste, stavo male, da sette mesi soffrivo di una forte crisi nervosa: il lavoro era uno sfogo. Azcona aveva da poco pubblicato un li-

bro, io stavo girando *El pisito*. Trovammo un produttore di Barcellona, un industriale che fabbrica yogurth, e nacque il film. Come si vede, è nato mettendo assieme varie cose: i paralitici visti a Madrid, l'interesse per l'attore Isbert, poi soprattutto la mia crisi di quel periodo, la mia tristezza.

E' un film che potevo fare solo a Madrid, perché là esistevano certe particolari condizioni ed è là che ho potuto trovare certi tipi che si possono trovare solo in Spagna e non qui, dove una pellicola del genere non la potrei girare. Ho avuto, sì, delle discussioni con la censura spagnola. Hanno trovato, ad esempio, pericoloso che i padri ed i figli si comportino così. Sono ben altra cosa, dicevano; un padre non risponde mai così ad un figlio, e viceversa; e un padre non ammazza mai nessuno, non può esserci un padre delinquente. Insomma, la censura ci ha detto: perché volete fare un film così, con questi paralitici? Fate invece un bel film a colori: ci sono tante belle ragazze a Madrid! L'altro mio film, *Los chicos*, l'hanno bloccato decisamente, negandomi il visto di programmazione e di esportazione. Per *Los chicos* sì che ho avuto degli autentici fastidi, perché asserivano che i ragazzi spagnoli sui quindici anni sono un'altra cosa. Tornando al *Cochecito*, affermavano che in Spagna una situazione come quella da me delineata era impossibile, in un paese cattolico, dove i valori familiari sono forti. Questo cominciarono a dirlo sin dall'inizio, quando presentai soggetto e sceneggiatura; finalmente, però, mi diedero il permesso. A film finito, accaddero cose strane: per esempio, radio Mosca, durante le trasmissioni della notte, esortò gli spagnoli ad andare a vedere *El cochecito*, indicato come il film che tutti i democratici spagnoli dovevano vedere. Fu questo che mi costrinse a lasciare la Spagna.

Con *El cochecito* ho ritratto criticamente la società in cui vivevo. Abitavo a Madrid e ho cercato di cogliere la gente che incontravo tutti i giorni. Stavo al caffè e i tipi descritti me li vedevo tutti i giorni, specie i borghesi spagnoli. Però, se dovessi fare un film di critica sulla Spagna lo farei completamente diverso, sarei senz'altro più violento e diverso, guardando dall'interno con l'occhio di chi v'è stato tre anni. Tuttavia, non è che io fossi partito con l'idea di realizzare una pellicola di critica. Volevo innanzi tutto raccontare una storia e fotografare certi tipi. Non ho voluto fare attacchi diretti al regime; se lo dovessi fare, lo farei adesso che sono stato fuori e poi sono tornato in Spagna e ho visto cos'è la miseria (perché accade che quando una sta in un Paesé tanto tempo perde il gusto delle cose e «annusa» diversamente, si abitua a degli odori, a delle faccie, si assuefà alla tristezza; quando invece si sta fuori un poco e poi si torna, si nota la differenza, accorgendosi che da noi si ride e si è allegri, mentre gli spagnoli sono tristi). La situazione è tragica, perciò se volessi realizzare un film ora sono sicuro che non me lo farebbero proprio girare.

Il pubblico spagnolo ha accolto malissimo *El cochecito*. Pure, ripeto, non voleva essere la critica al sistema, ma solo ad una certa borghesia, la borghesia di Madrid: altrimenti avrei girato un film più sanguigno, più violento, in ogni caso diverso. Ha voluto ritrarre una borghesia cittadina che non è niente e non ha coscienza di niente, che sa di vecchio e di morto. Non saprei dire se il mio è un film realista o, come ha rilevato il dottor Fioravanti, se è un po' surrealista. Vorrei però farvi leggere le lettere che mi hanno mandato le organizzazioni, ad esempio, dei paralitici francesi o inglesi, le quali mi ringraziano di aver realizzato *El cochecito*. Segno che si sono identificati nei miei personaggi e hanno trovato una corrispondenza con la loro condizione umana reale. Quanto invece alle reazioni del pubblico, bisogna ricordare che — con tutto il rispetto che ho per gli spagnoli che ammiro ed apprezzo moltissimo — è un pubblico che al cinema ci va per vedere al massimo *Sissi la giovane imperatrice* o i film messicani o, e son quelli che apprezza di più, i film canori. Si capisce quindi che questo tipo di film non piaccia a quelle stesse persone, come l'avvocato, che il film prende in giro, o comunque critica.

Mi si chiede di parlare del mio stile, che porta avanti dei campi lunghi senza tagliare, senza alternare altri campi. Ma il mio non è stile. Se taglio, succedono dei tremendi pasticci, quindi comincio a girare e ci metto dentro tutto e cerco di farcela senza cambiare inquadratura o angolazione. Ripeto, non è stile, è un metodo di lavoro che mi viene naturale e che forse conserverò. Un altro metodo che mi viene spontaneo è quello usato nella direzione degli attori. Voi avete apprezzato, ad esempio, la scena in cui il paralitico apre la cassettina e prende i soldi. L'attore in questione nei film normali è solo un attore da torte in faccia, capace di fare tre cadute al minuto; come interprete è una cosa tremenda e finora gli hanno fatto fare soltanto dei film scadenti. Nel *Cochecito* quest'attore non ha recitato,

perché il film è modellato su di lui, sui suoi settantotto anni. Al secondo giorno di lavorazione, quando è arrivato sul « set » era già morto, non ce la faceva più, aveva paura delle moto-carrozzelle e la prima volta che ci è salito sopra è caduto. Andando avanti nella lavorazione, lo stancavo sempre più in modo che gli era impossibile « recitare » e le battute gli venivano fuori semplici, parlate. Ritengo che è importante trovare per ogni storia il protagonista prima di scriverla. In questo caso è andato benissimo, poteva sembrare un attore preso dalla strada, tanto stava « dentro » la situazione. Se avesse recitato, sarebbe stato con tutta probabilità un disastro e la scena della morte l'avrebbe fatta come si usava nel 1910. Invece io lo mettevo in mezzo alla gente, lasciavo che si movesse nella maniera più naturale e lo seguivo cercando di non pesare: non c'è mai stata una battuta preordinata, le abbiamo tutte inventate via via che si girava.

INCONTRI AL C.S.C. - Il regista Marco Ferreri, affiancato dal segretario didattico, dott. Guido Cincotti, e dal direttore del C.S.C., dott. Leonardo Fioravanti, durante la conversazione con gli allievi.

In Italia realizzerò due film, *Viaggio in America* e *L'ape regina*. Dei film girati in Spagna troverei una continuità tra *El pisito* e *El cochecito*, mentre *Los chicos*, per la verità, lo girai su commissione: la censura l'ha vietato ed è meglio così. In Italia, quest'anno, ho girato un episodio de *Le italiane e l'amore*. Volevo fare « L'aborto », ma mi han detto che non si poteva fare. Quando proposi un soggetto del genere a Zavattini e agli altri, mi sconsigliarono dicendo che mancava una giustificazione e così come lo vedevo io non si poteva fare. Pensavo che la protagonista dell'episodio vivesse in casa e non potesse abortire per timore che i genitori la cacciassero di casa. Allora modificai la situazione: lei aveva ventisei anni, guadagnava trecentomila lire al mese, era orfana e viveva sola; lui era un dottore commercialista che guadagnava quanto lei. Non c'erano dunque problemi economici a impedire loro di avere dei figli, solo che non si sentivano preparati ad averne. Volevo realizzare un episodio di mezzora che avesse inizio quando la ragazza veniva portata in clinica e terminasse quando tornava a casa. Discuti e discuti, mi dicevano che era troppo cattivo; alla fine mi proposero di cambiare tema e di girare *Gli adulteri;* mi pagavano per questo e l'ho fatto, rapidamente, senza esserne gran che contento.

I film che farò: *Viaggio in America* è la storia di un giovane che vive a Milano e fa il fattorino all'Intendenza di finanza. Per le vacanze di Pasqua ritorna con i tre figli al paese, Alcamo, e il suo capoufficio, che è pure siciliano, gli affida un grammofono da portare ad un suo amico. Arrivato ad Alcamo, il giovane si reca a sbrigare la commissione e scopre che l'amico del capoufficio è un capomafia, una bravissima persona che ama i bambini e va in chiesa tutti i giorni. Questi gli dice che un giorno, forse, gli farà fare « qualcosa ». E un giorno, infatti, lo vengono a prendere, lo fanno salire su un camion e lo portano a Palermo. Qui lo fanno salire su una nave ed egli si accorge che la nave sta andando in America. Arriva in America, lo scaricano su un camion, lo portano in una stanza e gli dicono: « Bravo, sei arrivato: ora ti diamo un bel vestito americano e poi ti facciamo vedere il cinema ». E proiettano un film a 16 mm. dove si vede un signore che sta seguendo una processione. « Vedi questo signore? », gli dicono; « Lo vedi bene, lo ricordi? Guarda bene questa strada, qui c'è un fruttivendolo, sempre il solito vecchio, vedi, adesso si ferma, compra delle arance, l'hai visto bene? Sì? E adesso vieni a farti un giro, vediti l'America ». E lo mettono in macchina. Lui comincia un po' a capire, è preoccupato, ma lo rassicurano, perché è una fortuna stare in America, con gli amici che ha trovato. Ma lui pensa alla moglie e chiede se potrà portarla su, se guadagne-

rà abbastanza soldi per poterla far arrivare. E gli dicono che stia tranquillo, guadagnerà molto denaro. Lui allora comincia ad acclimatarsi, capisce anche qualche parola d'inglese. Si trovano così a passare per quella strada che aveva visto nel film, e gli dicono: « Adesso arriva quel signore che hai visto, tu prendi questa pistola e lo ammazzi. Cosa credi? Non ti abbiamo portato in America per fare un viaggetto di piacere ». Allora lui scende, si apposta, gli fanno male le scarpe troppo nuove, vede arrivare il vecchio, lo vede scegliere delle arance, attraversa la strada e lo ammazza. Poi salta sulla macchina e scappa. Vediamo infine, di nuovo ad Alcamo, il funerale; la faccia del signore morto, composta nella bara, bellissima, di marmo, con la bandiera tricolore sopra e lo stemma monarchico; il feretro giunge al cimitero ed un prete fa il discorso funebre parlando della Sicilia e dei suoi nobili figli. Chi porta la cassa è proprio lui, l'improvvisato sicario, e gli sta accanto il capomafia, tutto piangente. Terminata la vacanza, il giovane torna a Milano e i compagni di lavoro lo accolgono scherzosamente: « Dài, vieni qui, chè bisogna lavorare; guarda, è tornato il mafioso! ». E lui torna a lavorare, tranquillo. Il soggetto è uno spunto preso dalla realtà.

L'altro soggetto che devo realizzare è, come dicevo, « L'ape regina ». E' la storia di una ragazza di ventisette-ventotto anni che vive in una famiglia dove ci son solo donne, vivono vicino al Vaticano e lei non si è ancora sposata. A casa le dicono sempre che è importante sposarsi, perché una donna deve avere figli. Così, lei accetta di sposare un vicino che fa il commerciante d'automobili e che, essendogli morta la madre, cerca una moglie che gli tenga in ordine la casa. Un volta sposata, lei, quando ha la certezza di attendere un bambino, ammazza il marito, perché non le serve più.

LIZZANI

Ne *L'oro di Roma* ho voluto non tanto aggiungere un film di più ai tanti sulla persecuzione razziale, quanto illuminare l'atteggiamento degli ebrei stessi nei confronti della persecuzione. Mentre molti film che si sono realizzati negli ultimi anni hanno descritto avvenimenti drammatici, tragici, ed hanno esaltato anche le gesta eroiche degli ebrei perseguitati, io ho voluto guardare più a fondo in quella natura, in quella cultura ebraica, in quella formazione di « complessi » che hanno consentito anche — in un certo senso — la persecuzione. Nei mesi scorsi, mentre stavo sceneggiando *L'oro di Roma,* i fatti, col processo Eichmann, mi davano ragione: assistevamo infatti a scontri e polemiche fra gli israeliti, a contrasti su come si sarebbe dovuto agire e reagire di fronte allo sterminio hitleriano. Questa è la base del film, un vedere « dal di dentro » che comporta anche mettere in luce ambiguità, incertezze. Non ne viene comunque un giudizio negativo: ciascuno, comportandosi come si è comportato, agiva secondo coscienza, convinto di agire per il meglio. Se si giudica storicamente la natura ebraica, si palesa un fatto positivo, e che induce ad un estremo rispetto: la fedeltà ad una religione, o perlomeno ad una forma di nazionalità, malgrado avversità e persecuzioni ormai millenarie. E' vero però che, frequentando il popolino del Ghetto, ho riscontrato degli atteggiamenti perfino irritanti: ad esempio, il fatto stesso che venisse spiegato dai dirigenti della Comunità israelitica l'utilità di questo film, l'utilità, in altre parole, di continuare a parlare malgrado tutto di quelle cose, di quegli eventi, mostra quanta ostilità o solo ritegno vi fosse da superare. C'è stata una specie di rivolta per il permesso concessoci dai capi della Comunità di girare una scena all'interno del Tempio, e quasi una richiesta di dimissioni del capo della Comunità. Una chiusura, insomma, di carattere conformistico che non si riscontra in altre religioni, a cominciare dalla cattolica; chiusure mentali che colpiscono e sorprendono. Il medesimo atteggiamento si ritrova oggi, a film finito. In questi giorni stiamo effettuando diverse proiezioni private per vendere il film sui mercati stranieri. Vediamo che molti israeliani rimangono commossi, mentre altri provano quasi un senso di ripulsa e ritengono che la pellicola possa incontrare delle difficoltà ad essere proiettata in Israele, perché la ritengono, i giovani soprattutto, disfattista. Per converso, i distributori americani ritengono che, proprio perché negli Stati Uniti c'è un certo antisemitismo, sia preferibile non affrontare il problema. Si tratta in ogni caso di atteggiamenti preconcetti che forse impediscono una valutazione obbiettiva dell'opera. Complessivamente ne *L'oro di Roma* c'è una posizione di simpatia verso gli ebrei, ed è storicamente giusta, perché il dramma di una comunità che, pur attraverso i suoi difetti e le sue ambiguità, conserva la propria forza di coesione, è un dramma che non può non essere rievocato con occhio favorevole.

Per quel che riguarda l'atteggiamento del governo italiano e del Vaticano, cominciamo col dire che un governo italiano non esisteva. Da un lato c'erano gli occupanti tedeschi, dall'altra, sì, il Vaticano, che però aveva un'autorità morale, non politica, e la cui giurisdizione, del resto, non si estendeva al di là delle mura vaticane. Il prestigio dell'autorità morale era indiscusso; e, come fu detto in un dibattito organizzato dall'« Espresso », alcuni membri della comunità ebraica che erano vissuti a Roma in quel periodo, manifestarono una certa delusione di fronte all'atteggiamento del Vaticano, meno energico di quanto si fosse sperato. A questo proposito posso ricordare la polemica di stampa sorta circa un anno fa, quando alcuni giornali pubblicarono delle lettere dell'ambasciatore tedesco dell'epoca presso la Santa Sede nelle quali egli comunicava ad Himmler che, nonostante i timori, da parte del Vaticano non c'era stata una reazione energica contro l'azione tedesca a Roma. Però tale atteggiamento poco energico si riferisce non al momento della richiesta dell'oro ma a quello della razzia, cioè ad un momento successivo, che nel film non viene considerato. Debbo però dire che i membri della Comunità ebraica hanno più volte dato un riconoscimento molto lusinghiero alla Santa Sede e più ancora ai singoli cattolici, sacerdoti, frati, monache, i quali effettivamente, in quelle difficili circostanze, aiutarono moltissimo gli ebrei perseguitati. Riguardo all'oro, il film sfata una leggenda, e cioè che il Vaticano abbia effettivamente dato un certo quantitativo d'oro ad integrazione di quello raccolto fra gli stessi ebrei. In realtà, ci fu una richiesta ed una promessa; le trattative proseguirono per parecchio tempo, discutendosi anche sulla qualità dell'oro e su altri particolari. Ma due ore prima dello scadere del termine fissato dai tedeschi la comunità annunciò al Vaticano di non aver più bisogno dell'aiuto offerto perché il quantitativo era stato tutto reperito. Il film mostra appunto le cose come realmente si svolsero, e già aver sfatato questo mito ha provocato certe discussioni e certe polemiche, soprattutto sui giornali cattolici, i quali ritenevano in buona fede che le cose fossero andate nella maniera in cui la stessa Enciclopedia Italiana ne riferisce. La pellicola fu addirittura fermata in censura per questa presunta falsità dei fatti; ma quando ebbi spiegato che le cose si erano realmente svolte così come le avevo descritte nel film, fu concesso il nulla osta di proiezione. Naturalmente una pellicola, nel suo breve arco narrativo, deve sintetizzare, ed io ho creduto che, raffigurando l'atteggiamento cortese ma freddo del monsignore incaricato dal Vaticano, potessi sinteticamente — ma rispettando l'obiettività dei fatti — dare un'idea dello scarso entusiasmo del Vaticano, da un lato, e dall'altro di quello slancio di solidarietà che animò i singoli — non solo civili, ripeto, ma anche preti e monache — solidarietà che fu piena e commovente e che va riconosciuta anche da chi come me, essendo marxista, può non lasciarsi commuovere da queste forme di solidarietà spicciola ed individuale.

Per quanto riguarda gli aspetti artistici dell'opera, posso condividere parecchie delle critiche rivoltemi. Posso, per esempio, essere d'accordo sul fatto che la vicenda sentimentale fra i due giovani sia alquanto banale e costituisca la parte più debole del film; ma anche in quel caso, si trattava di sintetizzare in una vicenda — pur immaginaria e schematica — tutta una somma di episodi analoghi che in quel periodo si verificarono a Roma.

La storia d'amore rappresenta proprio uno dei tanti motivi che congiungono la città cattolica con gli ambienti israeliti, canali che esistevano evidentemente anche sul piano dei rapporti sentimentali fra ragazzi e ragazze dell'uno e dell'altro ambiente. Ma vorrei tornare un istante sull'attendibilità storica dell'opera. Ripeto che un governo italiano non esisteva, anzi non esisteva praticamente alcun tipo d'autorità fuor dei tedeschi; forse nemmeno il comando dei vigili urbani. C'era solo la popolazione, abbandonata a se stessa. Dirò di più: in quell'epoca io ero nella Resistenza e posso affermare che nemmeno noi della Resistenza sapemmo nulla di quanto stava accadendo agli ebrei. C'era, in effetti, un certo isolamento che era dovuto agli ebrei stessi, quello che in un certo senso esiste ancor oggi. Molti ebrei infatti preferirebbero non rivangare la faccenda dell'oro, anche perché stanno per ottenere dopo anni dal governo tedesco la restituzione di quell'oro e temono che agitare questo problema pregiudichi la soluzione della loro questione. Hanno le loro ragioni, naturalmente, anche se io sono di avviso un po' diverso. Ritengo, infatti, che in certi casi più si agita un determinato problema e più facilmente se ne ottiene la soluzione: non è tacendo quello che i nazisti — i nazisti, neanche tutti i tedeschi — hanno fatto a suo tempo che gli ebrei possono pregiudicare i loro diritti e quel risarcimento

anche materiale a cui una comunità sottoposta a così dure persecuzioni ha indubbiamente diritto.

Si è fatto qualche appunto sulla eccessiva caraterizzazione dell'usuraio ebreo. Debbo precisare che quel gioielliere usuraio non è necessariamente un ebreo, non viene presentato come tale. E' uno che vive nel quartiere ed esercita questo mestiere, chiamiamolo così, senza che sia indicata la sua appartenenza o meno alla comunità ebraica. Quanto al Rabbino, accetto volentieri l'appunto che la sua figura possa scadere a macchiettismo; è una figura che non risulta molto credibile anche forse a causa di una scarsa conoscenza da parte mia di quelli che sono gli atteggiamenti ed il rituale di una comunità religiosa piuttosto chiusa e poco conosciuta come quella israelitica. Io ho cercato di documentarmi in qualche modo, ma evidentemente non in misura sufficiente; e l'arte, d'altronde, è soprattutto un fatto di conoscenza profonda della realtà che si vuole rappresentare. Comunque, il Rabbino doveva rappresentare l'atteggiamento di rassegnazione o meglio il rifugiarsi nella sfera dello spirituale in maniera rigorosa e quindi in contrapposizione all'atteggiamento più attivo e concreto di altri personaggi. D'altro canto può darsi che, rispetto alla realtà italiana e romana in particolare, la schematizzazione sia eccessiva (perché senza dubbio gli ebrei romani hanno caratteristiche un po' particolari; sono, potremmo dire, prima romani e poi ebrei, con tutte quelle caratteristiche di lassismo che sono in certo modo tipiche del popolo romano); ma l'atteggiamento del Rabbino risponde ad una posizione che fu di molti ebrei di fronte alla persecuzione. Debbo aggiungere che, se l'atteggiamento di certi personaggi come il Rabbino — o come quell'altro personaggio che, di fronte alla tragedia incombente, non trova altro da fare che rivolgere una preghiera al Signore e poi uccidersi — può far intravvedere una mia posizione di freddezza e quasi di sfiducia verso quelli che sono i conforti della religione ed invece appare più positivo l'apprezzamento dei personaggi che reagiscono e prendono le armi, ciò è indubbiamente esatto, perché risponde ad un mio convincimento.

Notizie varie

UN ARTICOLO DI « FILM QUARTERLY » — Un ampio articolo, dove si illustra il particolare carattere della rassegna e si prendono in esame articoli, saggi e collaboratori, è stato dedicato a *Bianco e Nero* dall'autorevole rivista americana *Film Quarterly,* edita dall'Università di California. L'articolo è firmato da Letizia Ciotti Miller.

IN MAGGIO IL CONGRESSO DELLE SCUOLE — Il IX Congresso internazionale delle scuole del cinema e della televisione si terrà a Parigi dopo il festival di Cannes, e precisamente dal 21 al 26 maggio. Tema dei lavori: « Il ruolo della cultura nella formazione professionale per il cinema e la televisione e nella elevazione del gusto del pubblico ».

IL FESTIVAL DEI POPOLI — Dall'8 al 14 gennaio si è svolta a Firenze la nuova edizione del Festival dei Popoli, su cui pubblichiamo un servizio in altra parte della rivista. Facevano parte della giuria, presieduta dal principe Pietro di Grecia e Danimarca, il direttore del C.S.C., dott. Leonardo Fioravanti, il capo ufficio studi, prof. Mario Verdone, il prof. Camillo Pelizzi, il prof. Gilbert Cohen-Séat, dell'Istituto di Filmologia della Sorbonne, ed altri.

IL V CORSO PER ANIMATORI DI CINE-CLUBS PER RAGAZZI — Con il patrocinio del Centro Sperimentale di Cinematografia e del Centro Nazionale Film per la Gioventù presso l'UNESCO, il Comitato per la Cinematografia dei Ragazzi, presieduto dall'on. Pia Colini Lombardi, ha promosso a Roma, dal 7 al 16 dicembre, il V corso per animatori di cine-clubs per ragazzi. La prima lezione, su « La coscienza critica e sociale dell'animatore del cine-club », è stata tenuta dal prof. Mario Verdone, capo ufficio studi del C.S.C. Alla cerimonia inaugurale del corso era presente anche Mary Field, presidente del Centro Internazionale Film per la Gioventù.

A ROMA L'ASSEMBLEA ANNUALE DELLA F.I.A.F. — Roma è stata prescelta, per la seconda volta (la prima fu nel 1949), come sede dell'assemblea annuale della Federazione Internazionale degli Archivi del Film (la F.I.A.F.). In occasione dei lavori, si terranno particolari proiezioni di film muti, con speciale riguardo ai film storici.

L'XI CORSO DI FILMOLOGIA A ROMA — Con una prolusione del prof. Luigi Volpicelli si è inaugurato a Roma, il 15 gennaio, l'XI corso di filmologia organizzato dall'Istituto di Pedagogia dell'Università in collaborazione col Centro Sperimentale di Cinematografia. Tema generale: « La natura del linguaggio filmico ». Le lezioni del corso sono: « Il linguaggio e la storia del film » (docente prof. Mario Verdone); « Struttura del linguaggio filmico » (prof. Renato May); « Il linguaggio e l'arte del film » (prof. Enrico Fulchignoni); « Il linguaggio e la didattica » (prof. Evelina Tarroni); « Il linguaggio e la psicologia » (P. Enrico Valentini).

LUTTI DEL CINEMA: I BRILLANTI E I COMICI — Il 13 gennaio, in un incidente d'auto, in California, a 42 anni, *Ernie Kovacs,* uno dei più felici caratteristi brillanti del recente cinema hollywoodiano. Il 17, un altro caratterista brillante, più noto in teatro, *Kenneth McKenna* (a 62 anni). Il 21, a Roma, *Arturo Bragaglia.* Figlio del direttore generale dalle prima Cines, fratello di Anton Giulio e di Carlo Ludovico, fu, a partire dal 1937, una macchietta simpatica di omino a volte bizzoso, presente in un gran numero di film italiani, fra cui *Miracolo a Milano* di De Sica e *Bellissima* di Visconti. Il 23, a Burbank, il popolare « *Snub* » *Pollard,* ormai settantaduenne. Negli anni d'oro del cinema comico, era stato con Sennett nei Keystone Cops, con Chaplin e poi protagonista di oltre duecento « two-reels » prodotte da Hal Roach. In Italia era stato ribattezzato « Buonlimone ». Il 26, a Roma, *Luigi Cimara,* aristocratico signore della prosa ma anche, non di rado, fine interprete di film-commedia.

Appunti sul tempo e lo spazio nel linguaggio cinematografico

di ANTONIO PETRUCCI

I.

« *Le temps scintille, sans changement ni progrès* »
ALAIN

I giurati che nell'estate del 1961 assegnavano a Venezia il Leone d'oro di San Marco al film di Alain Resnais, *L'année dernière à Marienbad,* non avevano probabilmente intenzioni polemiche. Fuor di dubbio tuttavia quel film riproponeva anche un'indagine sull'essenza del linguaggio cinematografico e mandava all'aria, con l'autorità conferitagli dal maggior premio cui film possa concorrere, tutte le grammatiche che gli Spottiswoode hanno elaborato in più di cinquant'anni di cinema.

Nulla di scandaloso del resto, dal momento che le grammatiche, come le estetiche, seguono e non precedono l'opera d'arte e un'arte giovine come il cinema, che non ha forse saggiato ancora tutta l'ampiezza delle sue possibilità espressive, cui il progredire dei mezzi tecnici in divenire fornisce materia di sviluppo, offrirà in futuro, come ha offerto in passato, non scarse occasioni di ripensamenti e discussioni.

Propizio e non del tutto accademico, quindi, l'invito implicito nel film di Resnais di rivedere e approfondire, se possibile, i concetti di spazio e di tempo nelle specifiche intuizioni e capacità espressive del linguaggio del cinema.

* * *

Quando Béla Balázs (non a caso citato da Luigi Chiarini in un dibattito appunto sul film di Resnais) affermava che « i fotogrammi non si coniugano » e intendeva con ciò (cito Chiarini) che « l'og-

getto del cinema, che non ha né passato né futuro, è l'*eterno presente* piuttosto che il tempo vero », dimenticava che questo si può legittimamente affermare di ogni arte e non costituisce uno « specifico filmico ». Non solo i fotogrammi, in questo senso, non si coniugano, ma né il marmo, né la tela, né i suoni e neppure, per quanto paradossale possa sembrare, i verbi. Il passato, nella narrazione, esiste solo in quanto ricordo e il ricordo è presente, soltanto ed esclusivamente presente (1). Oggetto dell'arte è l'*eterno presente,* quale che sia il mezzo attraverso il quale si esprime, la materia di cui si serve.

La distinzione lessinghiana fra arti sottomesse alla successione temporale e arti adattate alla coesistenza spaziale, cioè, a titolo d'esempio, la poesia e la pittura, poteva attirare la curiosità di un Ricciotto Canudo e fargli sognare nel cinema l'arte che quelle distinzioni annullasse superandole o, meglio, sintetizzandole, allo stesso modo che Wagner era andato dicendo per il melodramma, ma non ha più fondamento in sede estetica, oggi, di quanto ne abbia l'idolo della bellezza ideale che Schopenhauer, figlio del suo tempo neoclassico, aveva vagheggiato.

Del resto la metafisica col suo concetto di *eterno* aveva già superato la fisica prima della teoria della relatività di Einstein in quanto l'eterno è appunto negazione del tempo: è presente nel quale passato e futuro si annullano.

Per questo il pensatore cristiano ha diritto, oltre tutto, di considerare l'arte come l'attività umana che, avendo il potere di arrestare l'istante, di rapirlo alla successione del tempo e alla oppressiva concomitanza dello spazio, dischiude la via al ritorno dell'esistente all'Ente, e ripetere con Luigi Stefanini che « spazio e tempo non sormontano il gesto dell'arte con la loro ulteriorità tirannica, ma si piegano ad esso » (2).

* * *

L'affermazione del Balàzs tuttavia, presa alla lettera, non risponde che relativamente alla verità. I fotogrammi si coniugano appunto come i verbi.

Chi dice ieri, lo dice oggi, come chi dice domani. Ma ieri, come domani, sono relativi all'oggi, al come io penso oggi sia stato ieri e

(1) Vedi a questo proposito in « Il casualismo critico » di A. Tilgher (Bardi - ed. 1942) il capitolo « Il tempo ».

(2) V. le dispense dalle Lezioni universitarie dello Stefanini pubblicate dalla Cedam di Padova e il volume « Estetica » edito da « Studium » - Roma.

come suppongo sarà domani. L'immagine di un giovane virgulto che ha messo le prime foglie, seguita da quella di un albero frondoso e infine di un albero stecchito, corrispondono, né più né meno, al fui, sono, sarò, convenzionali espressioni del passato, del presente e del futuro, da un punto di vista relativo di un determinato sistema di coordinate, perché sono sempre io che in un certo momento dico fu e vedo il giovine virgulto, dico è e vedo l'albero frondoso, dico sarà e vedo l'albero cadente o viceversa quale che sia l'ordine che voglio dare alle immagini. Invece di « vedo » posso registrare le immagini sulla pellicola. Mettendo assieme quei fotogrammi, li ho coniugati anche nel preciso senso etimologico che viene dal latino *jugum,* ed è la stessa radice di congiungere.

Il problema del tempo, come problema di tecnica narrativa, del resto, il cinema si era trovato a doverlo affrontare sin dagli inizi, da quando cioè, dopo le prime esperienze documentarie, aveva cercato le vie dello spettacolo.

E poiché mutuava le sue storie principalmente dal teatro e dal teatro più popolare, spesso dal melodramma, lo risolveva dapprima come in teatro, con l'ambientazione: scenografia e costumi. Quando non bastava e doveva sottolineare un passaggio di tempo all'interno della stessa azione ricorreva alla parola scritta, come il teatro ricorreva a quella recitata. Didascalie più o meno rozze, a seconda di chi le redigeva: poche parole perché lo spettatore potesse leggerle rapidamente ed essere messo nell'atmosfera necessaria alla comprensione del racconto che si snodava secondo ritmi progressivamente lineari.

Non so quando sia nato il *flash-back,* il rapido ritorno, illuminante, indietro nel tempo, diretto a chiarire un fatto prima e poi uno stato d'animo. Credo, salvo più precise indicazioni che qualche storico del cinema potrà darci, se vorrà affrontare le ricerche, che la necessità del *flash-back,* sia stata originata dalla traduzione cinematografica del romanzo d'appendice al momento che la soluzione dell'intrigo, consistente in un colpo di scena, obbligava a fare un salto indietro per rivelare drammatici antecedenti che lo spettatore doveva conoscere (anche se, smaliziato, li aveva indovinati man mano che procedeva l'azione) solo all'ultimo momento.

Fu allora che si scoprì come una determinata apertura o chiusura di mascherino a « iride », poi di obbiettivo con relativa lenta messa a fuoco, e viceversa, delle immagini poteva servire a dare allo

spettatore il senso del passaggio di luogo e di tempo in modo più cinematografico e meno rozzo della sommaria didascalia.

Il *fondu* e poi la *dissolvenza incrociata* divennero in tal modo mezzi espressivi puramente cinematografici dei quali si fece per anni uso ed abuso con virtuosismi che portarono all'espressione non solo di passaggi di tempo e di luogo ma anche di particolari stati d'animo (allucinazioni sensoriali, estasi mistiche, terrori improvvisi e così via).

L'uso di mascherini era tanto diffuso che si sarebbe potuto — non so se sia stato fatto — mostrare il personaggio di oggi che da una metà del fotogramma vede il sé stesso di ieri agire nell'altra metà del fotogramma, quasi il fantasma della sua memoria. Il montaggio alla Griffith che conquistò al cinema autonomia nei confronti del teatro con la narrazione parallela di fatti contemporanei svolgentisi in luoghi diversi, con o senza l'uso del *fondu* o della *dissolvenza* di un'immagine in un'altra, fece scoprire che i passaggi, basati su procedimenti visivi analogici, di contrasto ecc., potevano servire benissimo allo scopo e travolgere definitivamente il principio teatrale dell'unità di luogo e di tempo allargando i confini della narrazione dall'angustia delle tre pareti del teatro di posa.

Tramontava così la moda banale del rapidissimo svolazzare dei fogli del calendario ripreso in primo piano, del paesaggio che si copriva di neve o di fiori, del simbolico consumarsi della sigaretta sull'orlo del portacenere.

L'orologio del cinema che non aveva mai battuto le ore del calendario gregoriano, non scandiva neppure più all'unisono con quello della narrazione teatrale o letteraria: rintoccava per suo conto.

* * *

L'obbiettivo della macchina da presa aveva del resto scoperto in proprio, prima di Einstein, la relatività del tempo.

Basterebbe osservare che cinematografando dallo stesso punto di vista, macchina fissa, con obbiettivi di diversa focalità, lo stesso personaggio che compie la stessa azione (attraversare una scena ad esempio), con una ripresa avremo un effetto di velocità, quindi di tempo, e nell'altra un diverso effetto.

Per dimostrare la relatività non occorre cioè neanche ricorrere all'esempio di Einstein che prende in considerazione due avvenimenti che, riguardo a un determinato sistema di coordinate, appaiono avere

la stessa durata di tempo, mentre da un altro sistema, che riguardo al primo si muove, appaiono avere durata differente.

Del resto molto prima di Einstein, George Berkeley aveva scritto nel 1708 (benché il trattato dei *Principi* sia stato pubblicato solo nel 1734) (3): — « ... tutte le volte che tento di formare un'idea semplice del tempo, astratto dalla successione di idee nella mia mente, di un tempo che scorrerebbe uniformemente e al quale parteciperebbero tutti gli esseri, mi perdo... ».

Non vi è — concludeva quindi Einstein e il cinema con lui, e prima di lui — un tempo assoluto, infinito, vuoto, unico ed uniforme per tutti i sistemi di coordinate o punti di riferimento che possa servire a stabilire una cronologia universale degli eventi: non esistono fisicamente che tempi locali, propri agli osservatori di ciascun sistema, vari tra loro e necessariamente limitati ciascuno da un principio o da una fine.

Il cinema ha la possibilità di mutare sistema di coordinate e di dare sensazioni di tempi diversi allo spettatore che, senza muoversi, vede con l'occhio della macchina da presa. Questa, anche senza ricorrere ai trucchi delle riprese a tempo (movimento accelerato o rallentamento nello scorrere della pellicola) si pone nella posizione dell'osservatore di sistemi diversi, sia mutando di obbiettivi, sia muovendosi essa stessa a mezzo di panoramiche, di carrelli, di gru (o combinando tutti questi movimenti) e, mutando infine di obbiettivi senza soluzione di continuità, nella ripresa a mezzo di trasfocatori.

Padrone del tempo non più il vecchio Cronos barbuto, ma il regista, in grado di regolarne il battito *mensurans et mensuratus*, avrebbe detto San Tommaso.

* * *

Quando si parla di tempo cinematografico s'incorre spesso nell'equivoco di coloro che scambiano il tempo cinematografico con le sintesi convenzionali. Si dice, ad esempio, che è tempo cinematografico quello di lasciar uscire un attore da una stanza e ritrovarlo nel fotogramma successivo per la strada. Il palpito della croce di malta della macchina da proiezione ha sottinteso che quell'attore ha compiuto il tragitto necessario per passare dall'interno della casa alla strada. Ma questo non è affatto un tempo cinematografico vero e

(3) Giorgio Berkeley: *Trattato sui princìpi della conoscenza umana.* Laterza ed., Bari, 1955.

proprio e non è neppure cinematografico perché anche il romanziere può compiere lo stesso miracolo con un punto e a capo.

L'equivoco nasce dal fatto che si è per molto tempo considerato il cinema non come un linguaggio, ma come una meccanica riproduzione della cosidetta realtà. Se in una certa narrazione cinematografica il regista ha lasciato uscir di campo l'attore all'interno di una stanza e nel fotogramma seguente lo fa entrare in campo già in strada, non è perché questo sia il tempo cinematografico, ma perché essendo inutile ai fini della narrazione vederlo chiudere la porta, scender le scale e infine venir fuori dal portone, ha fatto a meno di seguirlo con la macchina da presa mentre compiva queste operazioni. Se il chiudere la porta, lo scendere le scale, l'uscire in strada avessero un particolare significato, utile alla logica della narrazione o alla descrizione dello stato d'animo di quel personaggio, il regista dovrebbe farci vedere tutte queste azioni e perfino, se del caso, per un tempo maggiore di quello che si indica comunemente come tempo reale.

Inversamente si può dire che se la convenzionalità ha voluto che non si potesse mostrare un personaggio in luogo diverso del precedente senza prima averlo fatto uscire di campo, consumando così un certo tempo in un certo spazio, questo può, in determinate condizioni, per raggiungere un preciso effetto (vedi a questo proposito certe sequenze del film di Resnais ma credo che si possano trovare anche esempi precedenti) non essere affatto necessario e anzi divenire un errore addirittura. La verità è che certe trovate divengono convenzioni e quindi regole per chi ha scarsa fantasia e per la concomitante pigrizia dello spettatore.

Ogni tanto un poeta trova un costrutto nuovo che finisce con l'entrare nell'uso e a sua volta col tempo divenire convenzione e perdere ogni sapore, ogni freschezza, ogni profumo.

« Tutto quello che nasce sotto il segno dell'arte ha — invece — la specie del cominciamento assoluto... Quando l'arte non fallisce in velleità, niente resta *prima* di essa, tutto vien *dopo* la sua iniziativa ». (Stefanini).

Vorrei con ciò ricordare che l'artista non esegue *secondo* regole, ma *con* regole che sono intrinseche al suo stesso operare.

* * *

Non esiste quindi un tempo cinematografico assoluto, ma esistono tanti tempi cinematografici quanti il regista, cioè il poeta del

cinema, ritiene opportuno e il linguaggio suo proprio gli consente (e abbiamo veduto, sia pure per sommi capi, che in questo non ha limiti).

Mentre in teatro una volta iniziata un'azione, cioè aperto il sipario e accese le luci, questa deve svolgersi inesorabilmente, per quanti artifici si siano cercati, per il tempo diciamo reale che occorre, e non c'è possibilità di scandire un tempo diverso perché il mezzo espressivo è l'uomo e non l'immagine dell'uomo, unico cioè il sistema di coordinate per l'attore che recita e per lo spettatore che ascolta, nel cinema questo tempo può essere regolato secondo un battere diverso perché non si affida solo alla parola. La controscena muta, ad esempio, brucia il tempo che in teatro deve consumarsi sulla replica, indispensabile per la mancanza del *primo piano.*

Il lampeggiare di uno sguardo, senza bisogno di parole, o il formarsi e perfino l'accennare del formarsi di un monosillabo sulle labbra è più espressivo ed esauriente, in certi casi, delle repliche di un dialogo talora letterariamente perfetto e più bello a leggersi che ad ascoltarsi.

Senza contare che si può, perfino, su una battuta vedere, per immagini diverse dal volto dell'attore, la sostanza della controscena e cioè lo stato d'animo, il ricordo che certe parole suscitano e così via.

E' potuto comunque sembrare ad alcuni (v. Arnheim) (4) che il suono non fosse una conquista per il cinema, perché, dicevano, costringeva nuovamente il cinema nei limiti di un'arte di rappresentazione drammatica. E in effetti l'uso che del parlato si fece nei primi tempi seguenti alla scoperta tecnica (e in moltissimi casi ancora oggi, quando il cinema è utilizzato come una comoda tecnica di narrativa popolare) giustificava non le apprensioni, ma l'affermazione che il cinema avesse compiuto la sua parabola di mezzo espressivo autonomo, per diventare un ibrido mezzo meccanico di registrazione.

Con l'uso del sonoro in questi casi l'autore del film rinuncia al tempo cinematografico per ripiegare sul tempo teatrale.

Ma l'uso errato del mezzo non ne annulla le possibilità, mortifica chi sbaglia.

Non ho bisogno di ricordare qui il manifesto sul fonofilm di Eisenstein, Pudovkin e Aleksandrov, ma piuttosto di accennare che

(4) R. Arnheim: *Film come arte,* Il Saggiatore, ed. 1960.

l'impiego contrappuntistico del suono rispetto all'immagine (non esaurito necessariamente nell'asincronia) restituisce all'autore del film il dominio sul tempo.

Non mi riferisco naturalmente a quel contrappunto che consiste nella pseudo-asincronia, già denunciata da Chiarini, come avviene quando si alternano i primi piani di due persone che parlano e le parole di chi parla si odono sull'immagine di chi ascolta. Questo non risolve nulla ed è divenuto addirittura banale perché il tempo rimane quello teatrale in questo caso, cioè reale.

Mi riferisco all'autentico contrappunto che è l'arte del comporre specialmente disponendo più melodie insieme, come l'una *sovrapposta* all'altra e non, ad ogni costo, *opposta.* Ora, se si considerano le immagini cinematografiche in base alla loro essenza che è il movimento, cioè il ritmo, non sarà difficile giungere alla conclusione che si può fare del contrappunto immagini-suono come si fa contrappunto di soli suoni o, per un paragone più vicino al nostro caso, contrappunto di suoni e gesti (danza). Non è facile certo e comporta anzitutto l'impostazione dei dialoghi su un piano assolutamente diverso da quello teatrale, come tutti ormai sanno, ma come ben pochi praticano. Non credo si tratti di quantità e in qualche caso nemmeno di qualità, quanto piuttosto di essenzialità ritmica, per cui solo l'orecchio dell'autore è giudice, ma dell'autore che sia, ad un tempo, autore dell'immagine e della parola, che non è più oggi il caso limite, e subisca solo la regola che lo stile gli impone.

Non voglio citare come esemplare nel senso assoluto, cioè come modello, ma come « oggetto distinto », caso indicativo, quello dell'inizio del film di Resnais in cui si ha un contrappunto preciso di sovrapposizione di voce che va e viene, ripetendo le stesse parole *ad anello,* mentre l'immagine torna e ritorna con lente panoramiche e carrellate sugli stessi oggetti.

E' una dimostrazione di quel che si può fare quando si esce dalla convenzionalità e non dico che sia bello o brutto, risponda o meno a quel che l'autore vuole ottenere (e secondo me l'ottiene), ma appunto ricordare che la parola può essere usata come effetto melodico anche non indipendentemente dal suo significato letterale, e senza bisogno di essere asincrona.

« Non è solo di Mozart, che lo ha esplicitamente dichiarato, ma di tutti i musicisti, di sentire l'onda melodica come una battuta sola e, del pari, è propria della poesia una ritmica insistenza nelle cadenze

iniziali sì che l'ultimo verso, pur oltre la voluta armonia di mille versi e di mille terzine ritorna al primo con un sigillo di *echi e consonanze* ».

II.

> « ... parlando di spazio puro o vuoto, non si deve supporre che la parola spazio indichi un'idea distinta dal corpo e dal movimento, o concepibile senza di essi... ».
>
> BERKELEY

Un equivoco, originato forse anche dalla conquista tecnica del sonoro, è che il cinema abbia le stesse dimensioni della vita.

Affermando questo si vorrebbe spiegare il suo grande potere di suggestione.

« Il mondo vero e il mondo del film hanno lo stesso tempo e spazi assai vicini; si può facilmente assimilarli l'uno all'altro » (Anne Souriau).

Non è vero.

Non ricordo di aver mai veduto al cinema che uno spettatore, come cita la Souriau (in un libro pubblicato nel 1953, non agli inizi del secolo, e che raccoglie studi compiuti all'istituto di filmologia di Parigi) (5), si sia sporto dalla poltrona a destra o a sinistra per cercare di scoprire, come a teatro, quel che avrebbe potuto esserci dietro le spalle dell'immagine dell'attore sullo schermo. Il caso si sarà forse verificato quando sale di proiezione ve n'erano poche anche a Parigi o lo spettatore era appena giunto dalla campagna e assisteva per la prima volta ad uno spettacolo cinematografico.

Comunque l'esempio non è probante ai fini della dimostrazione che tempo e spazio cinematografici sono identici o assai facilmente assimilabili a quelli del mondo vero.

Il cinema manca intanto di una delle dimensioni della natura, la profondità, e questa non è suggerita soltanto dalla prospettiva, come nella pittura, ma anche dal movimento e dalla successione dei diversi punti di vista, con i quali si altera a volontà spazio e quindi tempo.

---

(5) *L'univers filmique*, texte et présentation d'Etienne Souriau, Flammarion, Paris, 1953.

Nella pittura si ha la scelta di un determinato spazio nell'attimo voluto, nel cinema lo spazio può essere indicato dall'azione dell'attore all'interno dell'inquadratura e dal susseguirsi delle diverse inquadrature, ma in ogni caso, sia che si consideri l'inquadratura a sé, sia nel complesso del montaggio, non si potrà non tener conto del fatto che la proiezione del solido sulla superficie piana è quale la realizza l'obbiettivo della macchina da presa che la fa diversa, non solo a seconda della maggiore o minore distanza dell'oggetto, ma a seconda della curvatura della lente e dell'angolo di ripresa. Se poi a questo si aggiunge l'effetto prodotto dall'illuminazione si vedrà che lo spazio cinematografico può « assimilarsi » a quello naturale solo quando l'autore voglia suscitare quell'illusione.

E' proprio necessario ripetere l'ormai classico esempio del cubo che appare un quadrato o della rivoltella che se inquadrata frontalmente in asse non è più una rivoltella, ma un buco nero?

Non dirò con la Dulac che il cinema che cerca di riprodurre la realtà, cioè, per essere precisi, l'illusione della realtà, è un genere e non il cinema vero, ma piuttosto che quel cinema, al quale soltanto sembra riferirsi la Souriau per trarne illazioni arbitrariamente generali, quando non dà immagini formalmente significative è soltanto un mezzo di registrazione che con accorgimenti particolari può dar l'illusione di una registrazione fedele.

La differenza fra immagine reale e immagine filmica risulta da un complesso di fattori e non soltanto dal fatto che i nostri occhi ritraggono immagini bidimensionali che divengono stereoscopiche per la distanza che intercorre fra un occhio e l'altro. Tra questi fattori possiamo ricordare la limitazione di campo che, anche dallo stesso punto di vista, ha l'immagine filmica nei confronti di quella reale; la possibilità di una rapida successione di diverse angolazioni, cioè, come dice Arnheim, l'abolizione della continuità spaziale e temporale; l'aberrazione ottica, o, più semplicemente, la deformazione della lente. Cade così — sul piano teorico — l'illusione del Kino-Glatz che proclamava l'impassibilità della meccanica come garanzia di verità.

Voglio citare un esempio tratto da un film documentario, *La grande Olimpiade* di Marcellini. In una ripresa della corsa ad ostacoli il regista ha piazzato la macchina da presa frontalmente agli ostacoli angolando al di sopra di essi e utilizzando un teleobbiettivo. Il risultato è stato di avere appiattito l'immagine così che la distan-

za fra un ostacolo e l'altro non avesse nulla a che fare con la distanza reale e gli ostacoli apparissero estremamente ravvicinati fra di loro. Lo sforzo degli atleti in gara risultava quindi allo spettatore accresciuto dalla mancanza di spazio fra un ostacolo e l'altro e il tempo impiegato nel superarli in rapporto a quello sforzo.

L'immagine filmica in questo caso ha una fedeltà spirituale con la realtà, non una fedeltà formale e l'immagine reale ne è ben lontana.

L'alterazione delle proporzioni degli oggetti nelle loro relazioni reciproche è pressoché inevitabile nel cinema e stabilisce la natura dello spazio cinematografico e quindi del tempo.

I tecnici cercano naturalmente di diminuirla con ogni accorgimento per ottenere la naturalezza o verisimiglianza della visione; gli artisti cercano di sfruttarla a fini espressivi.

* * *

Un aspetto del contrappunto immagine-suono sul quale non si è forse posta abbastanza attenzione ai fini dell'approfondimento della conoscenza dello spazio e del tempo cinematografico è l'uso dei piani sonori.

Se all'immagine di un oggetto, ripreso in dettaglio, escludendo quindi ogni relazione con altri oggetti che possa precisare o quanto meno accennare un determinato spazio ambientale, si fa corrispondere, nella colonna sonora, una voce, la sensazione che lo spettatore ha dello spazio differisce a seconda che questa voce è in primo piano sonoro o giunge di molto lontano, se è naturale, sussurrata, o fortemente riverberata.

Di ipotesi simili se ne possono fare tante quante ne suggerisce l'esperienza o la fantasia e stanno a dimostrare che si può creare cinematograficamente, e solo cinematograficamente, uno spazio al di fuori dello spazio coniugando la dimensione visiva con quella auditiva.

La durata del suono (voce o strumento non importa) in questo caso determina un rapporto spazio tempo che si può dire nuovo, in quanto la misura del tempo viene in certo senso svincolata dallo spazio sia reale che filmico per corrispondere addirittura a quello che il regista vuole o è capace di suggerire.

III.

«*Honneur des Hommes, Saint LANGAGE...*».
VALERY

E' poi vero che la parola nasce come mezzo di comunicazione, come tramite per indicare una persona o una cosa? Gli studiosi delle origini del linguaggio, da Vico in poi, non sono riusciti a mettersi d'accordo non dico sul piano storico, ché prove di carattere storico per affermarlo o per negarlo non si potranno mai raggiungere, ma neanche su quello delle più probabili supposizioni.

Certo che, se l'origine del linguaggio si dovesse ridurre a una convenzione, tanto varrebbe affermare che l'origine del linguaggio è il linguaggio stesso, perché è inconcepibile una convenzione senza la preesistenza di un mezzo per intendersi e stabilirla.

D'altra parte gli stessi glottologi ci dicono che molte parole hanno avuto per molto tempo più significati. Almeno questo l'etimologia suggerisce.

L'ebraico *bar* che vuol dire figlio ha la stessa radice del latino *pater* che vuol dire padre e il verbo *par-io* è detto della donna per partorire. Dunque *par* o *bar* per secoli o per decenni valeva per padre, madre e figlio.

A distinguere l'una dagli altri, non prefissi o suffissi, che sono conquiste di un determinato gruppo di lingue successive, ma come oggi in certe lingue primitive (bantù), probabilmente l'uso di un pronome (che è l'origine poi dell'articolo) o addirittura di un gesto se non di un'altra parola indicante un'azione tipica. .

Qualche cosa di simile ha immaginato Eisenstein quando ha cercato di indicare nel montaggio lo *specifico* della nuova arte: « un occhio + acqua = piangere — una porta + un orecchio = ascoltare » e così via.

Eistenstein, sommando le immagini di due sostantivi, voleva indicare un verbo (piangere, ascoltare, latrare ecc.), mentre l'uomo primitivo, sommando una parola con un gesto o con un altra parola, indicava un complesso di azioni, probabilmente per comprendere le quali occorreva la partecipazione viva, la concreazione vorrei dire, dell'ascoltare, come per il cinema occorre quella dello spettatore.

Un parallelo più calzante di quello con la lingua parlata lo potremmo indicare con la lingua scritta, cioè con i geroglifici e gli ideogrammi, dove si effettua un vero e proprio montaggio alla Eisenstein.

Il torto del grande regista russo fu soltanto di avere elevato a fondamento della autonomia del linguaggio un aspetto del montaggio e direi il più ingenuo o quello che, per essere in verità un formulario di retorica, era destinato ad avere scarsa validità nel periodo del muto e quasi a scomparire col sonoro (pochi suoni o un solo suono fuori campo possono sostituire e hanno sostituito complicati o quanto meno inutili e noiosi accoppiamenti di immagini).

Tutto questo per sottolineare ancora una volta che bisogna guardarsi sempre dall'accogliere, senza beneficio d'inventario, teorie che seguendo le scoperte tecniche del momento assumano a principi fondamentali del linguaggio cinematografico tesi che il tempo e successive scoperte, o perfezionamenti piuttosto, della tecnica o un diverso uso di questa si dimostrano non del tutto soddisfacenti. Del resto accoppiamenti di sostantivi allo scopo di suscitare sensazioni particolari non possono costituire, come è facile constatare, l'aspetto specifico del linguaggio del cinema. La poesia e la poesia anche più ermetica, che altro fa?

All'origine del linguaggio la parola ha dunque proprio il valore di tramite o non piuttosto, come distingue Stefanini, quello assoluto, cioè lirico?

* * *

Come sbaglierebbe chi dicesse che la storia della narrativa è esclusivamente una storia di contenuti e quella della lirica di forme, così sbaglierebbe chi desse importanza assoluta alla tecnica del linguaggio cinematografico, cioè agli aspetti formali, senza preoccuparsi dell'uso di questo in rapporto al contenuto.

Credo che abbia ragione Malraux quando afferma che « la nascita del cinema come mezzo di espressione (e non di riproduzione) data dal giorno in cui viene eliminato lo *spazio fisso* », ma bisogna anche rendersi conto che quell'eliminazione non fu un fatto fortuito o dovuto al capriccio di un tecnico; fu l'insopprimibile necessità imposta dal discorso che stava facendo a far scoprire al regista il modo di dominare il *campo* di cui si sentiva prigioniero.

E' la natura stessa del racconto che si sta facendo a suggerire quello spazio e quel tempo. Pochi centimetri di tela e molti metri quadrati di affresco possono venire mostrati sullo schermo come aventi le medesime proporzioni se il valore ai fini della narrazione è identico e sarebbe un errore mostrare che l'una è di pochi centi-

metri e l'altro di molti metri perché questo stabilirebbe all'occhio dello spettatore una gradazione di importanza. E così i pochi centimetri che si guardano con un colpo d'occhio possono venir mostrati con una lenta carrellata per la stessa durata di tempo che occorre a vedere i molti metri quadrati (mostrati invece con una carrellata più veloce o con la stessa velocità di movimento di macchina, ma da una distanza maggiore).

Il lentissimo avvicinarsi della macchina da presa all'oggetto o il rapidissimo accostamento a mezzo del trasfocatore sempre sullo stesso oggetto hanno significati profondamente diversi determinati proprio dal diverso bruciare nella ripresa cinematografica del tempo e dello spazio.

E' la stessa parola cioè che ha significati assoluti diversi, quasi come della nota tenuta e della nota staccata (*quasi,* perché in musica è solo il tempo a dare significato diverso allo stesso suono).

Con questo si vuol ribadire che non può esservi forma che faccia astrazione dal contenuto e viceversa. Anche se ormai l'assunto può apparire lapalissiano, giova ripeterlo perché talora accade che il mestiere induca alla sciatteria del convenzionale o il desiderio di novità suggerisca l'uso di costrutti preziosi assolutamente inadatti all'argomento e neanche fini a sé stessi, nel linguaggio cinematografico.

Proprio perché ogni immagine che appare sullo schermo, differendo dall'immagine del reale per ragioni di spazio e di tempo, acquista un significato particolare che lo spettatore percepisce e, collaborando con l'autore, interpreta, cioè rivive in un modo particolare, non è lecito, direi quasi non è onesto, sia il trascurare di metterlo in condizioni di approfondire con un linguaggio banale, sia l'ingannarlo sul contenuto con movimenti di macchina, primi piani, suoni coniugati in modo arbitrario nei confronti di quel che si vuole esprimere.

* * *

La possibilità che il mezzo offre di tener conto o di estrarre dal tempo e dallo spazio reali che distingue il cinema pone l'artista in condizione di svincolarsi quando lo voglia dalla soggezione del genere. Il dramma non è tutto il cinema come non lo è il romanzo. Mentre nessuno però si azzarderebbe a dire che è poesia soltanto quella in versi, molti han l'aria di ritenere che solo la narrativa sia adatta allo schermo.

La poesia non esprime cioè soltanto stati d'animo che nascono dal contatto dell'uomo con i suoi simili, per quanto siano questi i sentimenti più intensi e violenti, le passioni; esprime anche gli stati d'animo che nascono dal contatto dell'uomo con la bellezza del creato e con il Creatore. Non ci sono cioè limiti e cancelli e caselle alla poesia e le distinzioni delle arti, come osservava Croce, rendono servigio pratico per la classificazione, ma non valgono di fronte alla realtà che ogni opera ha la sua propria fisionomia e tutte la stessa natura.

Quel che rimane sono i rapporti fra l'arte e la realtà e credo che si possa accettare, anche senza condividere il complesso delle sue teorie, quanto Jaspers affermava (6): « La realtà è più dell'arte, perché implica la presenza viva dell'esistenza a se stessa, nella serietà della decisione; ma è nello stesso tempo meno dell'arte, perché quella non può salvarsi dalla confusione e accedere alla dignità del linguaggio se non grazie all'eco che riesce ad appropriarsi dalla lingua delle cifre conquistate dall'arte ».

Se il linguaggio, *honneur des hommes,* avesse soltanto il valore convenzionale di tramite, senza di che i rapporti fra gli uomini non differirebbero gran che da quelli fra gli altri animali, la poesia non sarebbe mai nata, perché prima che necessità di comunicare ad altri è necessità di esprimersi. Solo in un secondo momento, soddisfatta la necessità di fissare, con la parola, con il segno, con il colore, con la forma, con il suono, quell'intuizione di bellezza, nasce, essendo l'uomo animale socievole, il desiderio di farne gli altri partecipi.

Ma l'opera d'arte rimane tale anche se i manoscritti del poeta rimangono nel cassetto e i quadri non vengono esposti, la musica mai eseguita e così via.

C'è dunque, prima che un valore di tramite, un valore assoluto del linguaggio che potremo dire lirico, che prescinde da qualsiasi necessità pratica di comunicare.

Vero è che la parola, l'immagine, il suono di cui deve servirsi l'artista perché il fantasma estetico prende corpo hanno, per l'uso che se n'è fatto, un valore convenzionale di tramite, ma è altrettanto vero che nel momento in cui il fantasma poetico viene imprigionato nei limiti del linguaggio e la parola, l'immagine, il suono divengono

---

(6) K. Jaspers: *Philosophie,* Berlino, 1932, vol. III, pag. 192.

concreti, parola, immagine, suono hanno un valore nuovo nella strutturazione del linguaggio che l'artista reinventa.

Il problema a questo punto, come giustamente osserva il nostro Renato May (7) diventa un problema di struttura fra gli elementi espressivi e mentre esteriori sono quei termini di linguaggio che appartengono a una tecnica contingente e interiori quelli che riguardano le emozioni estetiche, non si può non concludere che « mentre il linguaggio simbolico impone un nuovo ordine al linguaggio cifra (psicologico) trascendendo la convenzione e dando all'artista la possibilità di esprimersi come crede, la giustificazione a questa infrazione del linguaggio comune debba riconoscersi valida solo nel mondo poetico dell'artista ».

IV.

« *Tant que le film sera d'origine littéraire ou théatrale, il ne sera rien* ».

FERNAND LEGER

Il fatto stesso che spazio e tempo non sono, cinematograficamente parlando, concetti assoluti, ma il linguaggio cinematografico li piega alle sue necessità di espressione, conferma che il film non ha limitazione di *generi*.

Siamo tutti d'accordo, credo, nell'accettare in sede estetica l'osservazione crociana che i generi sono soltanto classificazioni di comodo, ma spesso lo si dimentica e tanto più lo si dimentica quando si riduce il cinema a semplice mezzo di comunicazione di massa è come tale a strumento di propaganda ideologica o di attività economica, quando si identifica cioè il potere di suggestione del cinema con il cinema e si finisce col confinarlo entro determinati generi, la caratteristica dei quali si può indicare come il tentativo di rendere il più similari possibile l'immagine filmica con quella reale.

Documentario o teatro filmato hanno anch'essi una loro ragione d'essere e se, in assoluto, non si può affermare che siano al di fuori dell'arte, lo scopo pratico, quando è lo scopo pratico che muove chi li realizza, è attività extra-artistica, compatibile nel cinema in quanto linguaggio, allo stesso modo che è compatibile nella letteratura, la politica, la religione, la scienza ecc.

(7) Renato May: *L'avventura del film*, Ed. dell'Ateneo, Roma, 1952.

Con questo non si vuol dire che carattere essenziale del cinema = arte sia la dissimiglianza fra tempo e spazio cinematografici e tempo e spazio reali.

Il tempo e lo spazio cinematografici *possono* essere simili a quelli reali, non *debbono*.

Purtroppo accade che il cinema in pratica rimanga, nella maggior parte dei casi, nell'angustia della narrativa popolare o della documentaristica di attualità, e trovi, sempre più difficilmente, il modo di superarle per battere strade proprie.

* * *

C'è oggi, prescindendo dai casi sopra accennati e che qui non interessano naturalmente, una tendenza a portare il cinema sullo stesso piano dell'attività letteraria, sempre più cioè il film si mette sullo stesso piano del romanzo.

François-Regis Bastide in un bell'articolo comparso nella rivista *Esprit* (giugno '60) dopo aver annotato che dieci anni or sono, cinque anni or sono sarebbe stato pressoché inverosimile parlare di dialettica della macchina da presa-penna stilografica, della teoria spazio-tempo nel romanzo e nel cinema, della visualizzazione, obbiettivazione e struttura del linguaggio del romanzo nel cinema, della ricerca del passato in Proust e ritorno indietro in Bergman, della descrizione in Balzac, in Bresson e in Robbe-Grillet, arriva inesorabilmente a dire: — « L'equivoco, Virginia Woolf, nel 1926, lo presentiva: " Mentre le altre arti sono nate nude, il cinema, il più giovane, è spuntato fuori tutto equipaggiato. Può dire tutto prima di avere qualche cosa da dire... ". Ora il cinema comincia a sapere quel che ha da dire, che nessuno può dire al suo posto, in un romanzo, ad esempio. E il romanzo che aveva tutto da dire, il romanzo, che faceva tutto il lavoro, dopo Balzac, lavoro d'informazione, d'inventario delle società, di osservazione dei sentimenti, lavoro di ideologia, di insegnamento morale, lavoro di mistificazione, di illuminazione poetica dell'universo, si vede strappato il suo lavoro. E' il cinema che informa sulla condizione dei ragazzi delinquenti, è il cinema che dà alla gioventù di che disobbedire... è il cinema che si mette a fabbricare dei chiari di luna abitabili, e una poesia diretta, senza tirature in copie numerate, è il cinema che smonta la società, gli strappa gli aspetti ridicoli e la ricomincia... Tutti i film non saranno irrimpiazzabili, ma rimpiazzeranno il più spesso i romanzi ».

Il letterato vede così « l'inanità delle esercitazioni scolastiche di Butor, di Robbe-Grillet » messe a confronto con certi film, e si scopre in più di un caso, uscendo dalla proiezione di un film, a dire a se stesso: quanto mi sarebbe piaciuto scrivere *questo romanzo*.

Per questo motivo più di un romanziere si trova ad abbandonare la macchina da scrivere per la macchina da presa.

Se da una parte dunque il romanzo muore un po', dall'altra lo scrittore si consola. Il romanzo potrà parlare finalmente, egli sogna, come la guardia a Luigi XVI che gli chiedeva di recare un messaggio alla regina: « Non sono qui per fare le vostre commissioni ma per condurvi al patibolo ».

E sul patibolo la mannaia dell'industria dovrebbe tagliar la testa al cinema linguaggio autonomo.

* * *

L'equivoco della scoperta scientifica che aveva accompagnato la sua nascita s'era per molto mantenuto sul cinema e gli aveva impedito il riconoscimento d'essere qualche cosa di diverso dalla registrazione fedele di sintesi teatrali. Quando se ne stava svincolando arrivò il sonoro a togliergli la stima che tanto faticosamente s'era guadagnato. Poi gli studiosi d'estetica si decisero, sebbene a malincuore, ad accettare anche il sonoro.

Intanto sparivano dalle ultime pagine dei giornali i romanzi d'appendice, moriva nei teatrini di periferia il dramma popolare, la rivista agonizzava e la lirica non attirava più le masse, ma soltanto un pubblico deciso a mostrare all'agente delle imposte di quanto aveva defraudato il fisco nella dichiarazione annuale.

Spariranno adesso coi romanzi popolari anche i lettori della narrativa più difficile e impegnata e il cinema non sarà nulla di diverso dell'ombra dei cadaveri ai quali di volta in volta si è sostituito?

* * *

Credo che l'equivoco che vizia gran parte dei discorsi che si fanno sul cinema nasca dai fini pratici che invischiano continuamente un'arte che non può prescindere in senso assoluto dall'industria in quanto è l'industria che gli fornisce la materia prima e dall'errore critico che per decenni si è orientato verso la ricerca nell'opera d'arte in genere ma particolarmente nel cinema di un messaggio umano anziché di un messaggio poetico.

Per secoli la pittura e la scultura (non parliamo poi dell'architettura) hanno avuto accanto e a prescindere dal valore estetico un valore culturale, sociale, morale, politico oltre che di documentazione.

Lo stesso si dica della letteratura, in versi e in prosa.

Ma l'opera figurativa, letteraria, ecc, rimane tale non per quei messaggi umani, ma per il suo messaggio poetico. Anche se l'artista non può dimenticare d'essere uomo del suo tempo, la storia dell'opera d'arte tuttavia è storia perennemente attuale.

Quelle opere in cui l'artista il messaggio poetico subordina a quello umano sono sul piano dell'arte caduche e inattuali anche se possono costituire fonti preziose per lo storico.

Ciò non significa che l'opera d'arte non possa ad un tempo contenere un messaggio poetico e un messaggio umano e che questi addirittura possano apparire come tutt'uno.

Ma è chiaro che allorché una funzione secondaria (come, ad esempio, quella documentaristica) veniva assunta da un altro mezzo espressivo, quello che era stato sino a quel momento usato a tale scopo l'abbandonava. Così la fotografia si è assunta in luogo della pittura la funzione documentaristica della pittura nel campo del ritratto.

Così, dice Regis Bastide, il cinema si è assunto tutto quel lavoro che faceva il romanzo e i film rimpiazzeranno sempre più spesso i romanzi. E non soltanto per quel che riguarda l'aspetto del messaggio umano.

E' accaduto infatti che, probabilmente per reazione alla solita astrazione del contenutismo, e sia pure con l'intenzione di disancorare il film da questa schiavitù, e di riportarlo sul piano del linguaggio poetico, si stia scivolando (vedi certi aspetti della *nouvelle vague* francese) verso il formalismo. Per questo, nell'illusione di fare del cinema « cinematografico » si fa spesso un cinema « letterario ».

Ora è evidente che la strada non è né quella del messaggio umano fine a se stesso, cioè del cinema puramente strumentale al servizio di un'ideologia, né quella del formalismo che astrae dal contenuto.

Né l'estetica del *Was*, né quella del *Wie* (Hegel o Herbart), ma *amor in verbo*. Con De Sanctis: vale il contenuto che non pesa nell'interno della forma, ma vi si fonde e vi si risolve, generando la forma piena di se stessa. Valgono cioè il motivo spirituale, la fonte

ispirativa, il nucleo generatore, l'intimità, che si esprime nella forma, necessitandola.

E solo in quella forma.

Quella forma è unica e irripetibile per tale motivo, altrimenti non si ha opera d'arte.

Cadono perciò, sul piano estetico, le preoccupazioni dei *generi* e quelle degli *specifici*.

Lo Stefanini, già citato, avvertiva che il concetto della cosmologia cristiana è la chiave per la soluzione del problema estetico e ricordava che creare è *producere rem subsistentem, non solum inhaerentem, scilicet formam in materia.* Ora se è la materia a rendere manifesta l'immagine, non potrà *quell'*immagine che rendersi tale attraverso *quella* determinata materia. Ecco perché l'opera d'arte è intraducibile con un diverso mezzo espressivo di quello col quale è stata realizzata.

Per questa ragione può esserci film di origine letteraria o teatrale, ma se quest'origine si avverte attiene alla sfera pratica, perché in quel caso non c'è opera d'arte. L'opera d'arte cinematografica non può essere che cinematografica, se opera d'arte.

E non importa neanche più se il linguaggio usato sia convenzionale, a condizione che risolva con compiutezza interiore il mondo poetico dell'artista. In questa risoluzione, non sembri un paradosso, cessa d'essere convenzionale per divenire unico. Vedi, per un esempio, i film di Chaplin.

Solo apparentemente dunque in questo caso il tempo e lo spazio filmico corrispondono a quello reale, cioè psicologico, dello spettatore, in realtà hanno dimensioni proprie e uniche che sono del linguaggio, il solo che l'artista poteva usare per esprimere il suo mondo interiore.

* * *

Concludendo credo si possa ripetere per il cinema quel che vale per tutte le arti: l'uso appropriato del mezzo tecnico è il segreto dell'artigiano; l'uso geniale del mezzo espressivo quello irripetibile dell'artista.

La faticosa strada del documentario italiano

di LEONARDO FIORAVANTI

Il mondo del documentario appare agli occhi di chi non è del mestiere come un'appendice di quel mondo più vasto e magniloquente che è il cinema a soggetto. Gli stessi documentaristi (soggettisti, registi e produttori) a chi non li conosce profondamente dànno l'impressione di accettare, sia pure con malinconica rassegnazione, il ruolo di una cinematografia minore. In realtà essi si dolgono di questa assurda discriminazione, ma non sempre fanno quanto è in loro potere per imporsi, senza complessi di inferiorità, alla attenzione del grande pubblico.

E' indubbio, però, che il documentarista italiano, anche quando si è affermato, porta con sé il complesso di alcune aspirazioni più ambiziose. Infatti non v'è soggettista o regista di documentari che non nutra nel fondo del cuore, confessato o non, il desiderio di passare dal cortometraggio a carattere documentario al lungometraggio a soggetto. E' male tutto questo? Non oseremmo affermarlo: ma sarebbe auspicabile che qualche buon documentarista continuasse a percorrere la sua strada sino in fondo, convincendosi che per fare un buon documentario si richiedono capacità di inventiva e di selezione, nonché una conoscenza profonda del linguaggio cinematografico, pari a quelle che sono necessarie per realizzare un buon film a soggetto.

Il documentarista può, infatti, raggiungere le vette dell'arte e trasformarsi egli stesso in artista, sempre che creda in se stesso e nelle sue opere. Del resto la storia del cinema ha consacrato come espressione d'arte molti documentari realizzati in passato, e nessuno oserebbe negare a quei documentaristi la qualifica di artista.

Cercando di penetrare nell'ambiente dei documentaristi si constata un fatto davvero eccezionale e cioè che i documentari li vedono,

li apprezzano e li discutono solo coloro che li fanno. Questa situazione è particolarmente attuale nel nostro paese, specie ora che la grande produzione cinematografica di lungometraggi a soggetto si è portata alla ribalta del mondo. Constatiamo, infatti, che più la grande cinematografia si sviluppa e più quella documentaristica si rimpicciolisce, più la prima dilaga per il mondo, più la seconda si ritira nell'ambiente nostrano, quasi temesse il confronto con la sorella più fortunata e più acclamata. Eppure presso di noi esistono condizioni obiettive per portare la cinematografia documentaristica sullo stesso piano di quella spettacolare ed è nostra intenzione concorrere in qualche modo a individuare le cause di questo mancato sviluppo qualitativo e proporre, infine, qualche soluzione che aiuti a creare per il documentario, se non un mercato economico, almeno una sufficiente richiesta che abbia alla base sollecitazioni di ordine culturale, sociale, scientifico, etc.

Purtroppo dobbiamo rilevare che là dove non esiste una forte industria cinematografica a soggetto, là spesso fiorisce una valida e apprezzata attività documentaristica. Volendo cercarne la causa potremmo giungere alla conclusione, peraltro non del tutto accettabile, che sia la produzione dei lungometraggi a soggetto a comprimere qualitativamente quella dei cortometraggi a contenuto documentario. La spiegazione può apparire semplicistica, ma — è certo — per potersi sviluppare artisticamente il documentario deve liberarsi da preoccupazioni d'ordine meramente spettacolare e volgersi alla scoperta degli infiniti aspetti della realtà, stimolando così interessi conoscitivi che possono vertere su tutti i campi della natura e del sapere umano.

Altra constatazione, facilmente formulabile, è che allo stato attuale, e in qualsiasi parte del mondo, il documentario non è autosufficiente, perché, dati gli alti costi che il film in genere comporta, il suo sfruttamento commerciale, anche là dove è possibile, non reintegra le spese occorse per la produzione. Da noi poi l'intervento statale è più necessario che altrove per la mancanza — nonostante gli sforzi sino ad ora compiuti — di un sia pur modesto mercato del documentario. Questa attività produttiva, quindi, ha bisogno sempre di un mecenate, che può essere lo Stato, un ente pubblico, un'industria, un'associazione, una fondazione, etc. A questo riguardo osserviamo quanto è avvenuto in Italia. Se prescindiamo da quella forma di documentario che fu detto « dal vero » — che affiancò sin

dall'inizio il cinema spettacolare e qualche volta lo precedette addirittura — non rinveniamo una produzione documentaristica organizzata se non con la nascita de « L'unione cinematografica educativa » (LUCE). Siamo nell'anno 1925. Tutti sanno che il Luce, sin da allora, era sinonimo dello Stato e che ancor oggi è lo Stato che direttamente o indirettamente sostiene la produzione documentaristica nazionale.

Ciò stante, possiamo quindi concludere che, se ancor oggi esiste in Italia una produzione documentaristica, questa trae i mezzi finanziari (costi di produzione ed utili di gestione) quasi esclusivamente dalle provvidenze statali.

Ci troviamo di fronte ad un fenomeno economico alquanto atipico, che merita attento esame, perché la configurazione che se ne deduce esula e dagli schemi specifici dell'economia di mercato e da quelli di una economia pianificata o statizzata.

Naturalmente la situazione non è stata sempre la stessa, né gli interventi dello Stato sono stati sempre della medesima natura. E' però innegabile che nel nostro paese la vita — e quindi la conseguente attività produttiva del documentario — è restata costantemente legata agli interventi finanziari dello Stato.

E' nostra intenzione soffermarci, nel corso di quest'articolo, su tutta la legislazione, vigente o non, riguardante i documentari, perché solo dall'esame « de iure condito » possiamo trarre utili considerazioni ed individuare eventuali prese di posizione che, cristallizzatesi in forme divenute tradizionali, anziché essere, come vorrebbero, preziosi indispensabili incoraggiamenti, si siano trasformate invece in autentiche palle al piede per le sorti del documentario.

Certamente l'esame che faremo sarà per sommi capi e partirà dalla nascita dell'Istituto Luce.

* * *

Il 5 novembre 1925, con il R.D.L. n. 1985, venne istituita « L'unione cinematografica educativa », in seguito più nota con la sigla « Luce ».

Scopo dell'Istituto era la diffusione della cultura a mezzo della cinematografia. L'Ente quindi nacque con finalità che sono accettabili sotto qualsiasi regime. Ben presto però si trasformò in organo di propaganda di regime, tanto che, a pochi mesi dalla sua nascita, il R.D.L. 3 aprile 1926, n. 1000 istituì l'obbligo per gli esercenti di

includere negli spettacoli cinematografici la proiezione di film forniti dal Luce « a scopo di educazione civile, di propaganda nazionale e di cultura varia ».

L'obbligo era tassativo e l'inosservanza veniva punita con la temporanea chiusura della sala e, nei casi più gravi, con la revoca della licenza di esercizio.

Creato il monopolio e imposta una domanda fittizia, fu facile mantenere in piedi un'attività che trovava sicuro assorbimento. Si ebbe così un mercato che, non rispettando la legge della domanda e dell'offerta, imponeva per decreto ministeriale persino l'entità del canone spettante al Luce per la proiezione dei cinegiornali e dei documentari. Né il monopolio venne meno quando nel 1941, e precisamente con D.M. del 16 novembre, si stabilì che il 30% della produzione documentaristica italiana, poteva essere realizzata da imprese indipendenti nazionali, a ciò debitamente autorizzate, perché il programma, il controllo ed il coordinamento dell'intera produzione restarono in esclusiva attribuzione del Luce.

Anche in queste condizioni la produzione del Luce di quel periodo non è tutta condannabile, anzi si può affermare che alcuni documentari dell'epoca sono ancora oggi ricordati come esempio di una buona via da seguire per chi voglia operare seriamente in questo settore. Si tratta, però, più di risultati ottenuti dall'iniziativa individuale che non espressi da una situazione di fatto, che in ultima analisi non lasciava né libertà di iniziativa né facoltà di scelta.

Con queste osservazioni non intendiamo valutare storicamente l'attività dell'Istituto Luce — occorrerebbero in questo caso un esame profondo e pazienti ricerche con possibilità di accesso agli archivi dell'ente — ma vogliamo illustrare una situazione di fatto e di diritto che, venuta meno con lo sfacelo della guerra perduta, creò le premesse per i successivi e immediati interventi ai quali le Autorità dovettero ricorrere per assicurare la ripresa della cinematografia a lungo e a corto metraggio.

Sotto il fascismo, infatti, la prima aveva trovato protezione e aiuti in una serie di provvidenze governative e la seconda viveva del monopolio legislativo che si accentrava nell'Istituto Luce.

L'importanza del problema non sfuggì alle autorità politiche del tempo, le quali, nonostante gli infiniti problemi che giacevano sul tappeto, a soli pochi mesi dalla fine della guerra emanarono il

D.L.L. 5 ottobre 1945 n. 678, che dette un primo assetto all'industria cinematografica italiana.

Preoccupazione principale del legislatore fu, allora, quella di ristabilire la libertà della produzione dei film, abolendo limitazioni e regolamenti che ostavano alla libera produzione, alla circolazione dei film, ivi compresa la obbligatorietà della proiezione dei giornali Luce e dei relativi documentari.

Dato però che sino a quel momento la produzione di lungo e cortometraggi, come abbiamo visto, aveva ottenuto condizioni di favore, il legislatore, sia pure « in via eccezionale » (così si esprime l'art. 6), dovette prevedere premi e aiuti per il film nazionale di lungo e corto metraggio, sia a soggetto che documentario o d'attualità.

Tralasciando, perché non strettamente legato all'argomento che stiamo trattando, quanto fu previsto per il lungometraggio, riportiamo quello che il citato D.L.L. n. 678 stabilì all'art. 8 a favore del film di cortometraggio:

> Entro i limiti di tempo e con le modalità previste dal precedente art. 6, è concesso, a favore dei produttori di film nazionali a carattere documentario culturale e di attualità, di lunghezza superiore ai 150 metri e inferiore ai 1800 metri, a titolo di parziale rimborso dei diritti erariali, una quota del 3 % dell'introito lordo degli spettacoli, nei quali i film stessi sono stati proiettati per un periodo di 4 anni dalla data della prima proiezione in pubblico...

Quest'articolo è di una importanza straordinaria, non solo per il suo contenuto specifico, ma anche perché è il primo intervento diretto dello Stato a favore della produzione documentaristica e di attualità che si sia avuto nel nostro paese dopo l'abolizione del monopolio del Luce.

Visto oggi, quest'articolo può apparire ingenuo e poco originale. Ingenuo, perché sullo stesso piano furono messi documentari e attualità; poco originale, perché nessuno seppe allora trovare altra forma di intervento che non fosse quella dei premi a percentuale sugli incassi, che già aveva costituito per circa un decennio la base della legislazione fascista a favore dei film nazionali di lungometraggio e che aveva trovato, dopo un susseguirsi di disposizioni più o meno frammentarie, una certa organica struttura nel R.D.L. 16 giugno 1938 n. 1061.

Parimenti poco convincente appare la giustificazione allora addotta, per cui i premi a favore del documentario e dell'attualità ven-

nero considerati, con carattere di eccezionalità, come parziale rimborso di diritti erariali.

Anche se i tempi erano estremamente favorevoli all'afflusso del pubblico nelle sale cinematografiche, anche se questo pubblico poco servito dalla stampa di informazione era desideroso di vedere tutto e di conoscere ogni cosa, anche se la stampa illustrata era quasi del tutto assente, supporre che lo spettatore pagasse parzialmente il biglietto di ingresso nelle pubbliche sale — e quindi parzialmente anche i diritti erariali — per assistere alla proiezione del documentario e dell'attualità, era anche allora cosa poco credibile; il che ci fa supporre che le autorità del tempo vollero in qualche maniera giustificare un intervento di favore, presentandolo non come un provvedimento di maggiore spesa, ma come una rinuncia a maggiori entrate.

Nella legislazione che seguirà non apparirà più il motivo del parziale ristorno dei diritti erariali; ma la tesi, ripudiata dal legislatore, sarà fatta propria dai produttori che, non sempre a torto, dinanzi all'opinione pubblica e ai pubblici poteri, sosterranno che le provvidenze previste a favore della cinematografia debbono considerarsi come un parziale ristorno dei troppo onerosi prelevamenti che lo Stato opera sul film in fase di sfruttamento commerciale.

Prima dello scadere del quadriennio, previsto dall'art. 6 del R.D.L. 5 ottobre 1945, il legislatore avvertì deficienze e squilibri e corse ai ripari con la legge 16 maggio 1947 n. 379, la quale, pur restando legata ai precedenti criteri, si presenta più organica e più funzionale.

Indubbiamente l'aver posto sullo stesso piano, per durata ed entità del beneficio, documentari ed attualità, fu un grosso errore e l'errore, con ogni probabilità, derivò da una insufficiente conoscenza del problema. Infatti, se è pensabile e quindi possibile uno sfruttamento del documentario per un lungo periodo di 4 anni, è assurdo supporre che l'attualità cinematografica — sempre che come tale venga presentata e non come materiale di mera documentazione — possa far spettacolo per la durata di un quadriennio, tanto più che in genere l'attualità si basa sui fatti quotidiani, i quali perdono in breve tempo fascino e interesse.

Quindi, l'aver previsto per l'attualità cinematografica un quadriennio di sfruttamento fu cosa in parte assurda e superflua ed in parte anche onerosa, perché la non esclusa proiettabilità di un film di attualità nell'arco di un quadriennio costringeva, spesso per po-

che lire, Società Autori ed Editori e apparati statali a tenere una complessa contabilità per accertamenti e controlli.

Altro squilibrio evidente era quello della uniformità del premio: 3% sia per film documentari che per le attualità. E' noto, infatti, che i costi di un documentario, per compensi al lavoro professionale e per l'impiego di maggiori mezzi tecnici, sono più elevati di quelli occorrenti, a parità di metraggio, per un film di attualità. L'attualità, infine, può ripartire i costi generali di esercizio su un maggior numero di film realizzati o realizzabili. Né giusto era l'aver previsto in 150 metri la lunghezza minima richiesta per beneficiare dei premi, da valere indistintamente per l'attualità e per il documentario. Al riguardo basti pensare che con 150 metri di pellicola si possono dare sufficienti immagini di uno o più avvenimenti, mentre con lo stesso metraggio, allorché si tratta di documentari, si può solo avviare un discorso che resta necessariamente inconcluso.

Riteniamo che il legislatore tenne presenti queste considerazioni allorché formulò l'art. 5 della legge 16 maggio 1947 n. 379. L'articolo così si esprime:

> E' concesso a favore dei films nazionali a cortometraggio di lunghezza superiore ai 250 metri ed inferiore ai 2000 metri... un contributo pari al 3% dell'introito lordo degli spettacoli nei quali i films suddetti sono stati proiettati per un periodo di 4 anni dalla prima proiezione in pubblico... E' concesso, altresì, a favore dei produttori di films nazionali di attualità di lunghezza superiore ai 150 metri... un contributo pari al 2% dell'introito lordo degli spettacoli nei quali i films stessi sono stati proiettati per un periodo di 6 mesi dalla prima proiezione in pubblico...

Il legislatore, come si vede, cercò di ovviare agli inconvenienti che abbiamo prima descritti. Infatti, differenziò l'aliquota del contributo (3% per i documentari, 2% per l'attualità), la durata del beneficio (4 anni per i documentari, 6 mesi per l'attualità), la lunghezza del film (250 metri per i documentari, 150 metri per l'attualità) ed infine stabilì criteri differenti di ammissibilità al beneficio, stabilendo per i documentari il parere favorevole di un Comitato tecnico all'uopo istituito, e ammissione automatica per l'attualità.

Infine il legislatore rinunciò a considerare fatto straordinario la corresponsione del contributo alla cinematografia ed abbandonò la giustificazione di un parziale ristorno di diritti erariali acquisiti.

Naturalmente l'esperienza di circa un anno e mezzo aveva fatto constatare la inesistenza di un mercato, e per tale motivo si pensò di

creare per legge condizioni atte a suscitare una domanda di sfruttamento del documentario.

I mezzi furono due: con l'art. 8 si stabilì che il programma di ciascun spettacolo doveva comprendere la proiezione di almeno un film a cortometraggio (documentario o attualità di produzione nazionale); e con l'art. 7 fu resa obbligatoria la programmazione di film nazionali di lungo e cortometraggio o di attualità, ammessi ai premi, per tutti gli spettacoli cinematografici e per 20 giorni di ciascun trimestre, ivi comprese due domeniche. Con l'art. 10 furono previste anche adeguate sanzioni per gli inadempienti.

Le disposizioni di cui sopra non soddisfecero completamente le categorie interessate né risposero alle attese delle autorità pubbliche. Infatti le disposizioni sono innovate con la legge 29 dicembre 1949 n. 958, che fu la più larga di aiuti — forse elargiti in maniera alquanto incauta — tra tutte le leggi avutesi dal dopoguerra ad oggi.

L'art. 5 della nuova legge previde, in primo luogo, la possibilità di un ricorso ad una Commissione di 2° grado contro la decisione del Comitato tecnico che per la precedente legge decideva in via esclusiva circa la ammissione dei film alle provvidenze di legge.

La lunghezza dell'attualità, in virtù dell'art. 8, fu elevata da 150 a 200 metri, di cui almeno 150 girati in Italia.

L'art. 11 stabilì che i film di lungo e corto metraggio esclusi dalla programmazione obbligatoria, su parere del Comitato tecnico, perché sforniti dei requisiti minimi di idoneità tecnico-artistica, erano parimenti esclusi dalle provvidenze previste dalla legge. Così pure dalle stesse provvidenze restarono esclusi, in virtù dell'art. 12, i film che in tutto o in parte avevano finalità pubblicitarie.

L'art. 15 innovò anche per i documentari: per il film in bianco e nero restò valida la lunghezza minima di 250 metri e massima di 2000, ma introdusse per la prima volta il documentario a disegni animati ed a colori, riducendo per il documentario realizzato a colori la lunghezza minima a 180 metri.

Il periodo di sfruttamento e quindi di ammissione ai premi fu ridotto da 4 a 3 anni per i documentari e da 6 a 5 mesi per l'attualità. Il premio a percentuale, sia per l'attualità che per il documentario, venne riportato in maniera uniforme al 3%.

Nell'intento di incrementare il livello qualitativo dei film il legislatore stabilì (art. 15) che su parere del Comitato tecnico poteva essere concesso un ulteriore contributo pari al 2% dell'introito lordo

degli spettacoli, nei quali il film stesso era stato proiettato, nei casi di eccezionale valore tecnico o artistico.

L'esperienza degli anni successivi dimostrò che questo 2% fu quasi sempre assegnato esclusivamente a documentari girati in colore e quindi ben poco valse come molla eccitatrice di un miglioramento qualitativo del cortometraggio.

La legge del 1949 innovò anche per quanto riguardava la programmazione obbligatoria e stabilì che

> gli esercenti di sale cinematografiche sono tenuti a programmare in ciascun spettacolo, per almeno metà dell'anno film nazionali a cortometraggio e per l'altra metà film nazionali di attualità.

Come si rileva, la legge del 1949 fu di estremo favore per i cortometraggi, i quali potevano beneficiare di premi pari al 5% degli incassi lordi degli spettacoli ai quali erano abbinati. In questo periodo, e sino alla legge 31 luglio 1956, n. 897, si verificarono notevoli inconvenienti, soprattutto dovuti ad un abile sfruttamento del congegno della legge da parte di alcuni, che riuscirono a far abbinare i propri documentari a film di grande successo commerciale; e poiché la legge non aveva previsto limiti di sorta, si ebbero casi di documentari che incassarono premi dell'ordine di 20-30 volte superiore al costo di realizzo. Le stesse case produttrici di lungometraggi si affrettarono a realizzare, spesso con materiale di recupero, documentari che abbinavano ai propri film. Esercenti e noleggiatori cercarono anche essi di trarre profitto da questa situazione, e furono numerosi i patti che avevano per oggetto l'abbinamento di documentari a film di sicuro successo, ma nei quali non era il noleggiatore o l'esercente a pagare il canone, bensì il produttore del documentario, che ripagava il favore ricevuto cedendo gran parte dei futuri premi.

L'onere, cui lo Stato dovette far fronte, fu notevole, e poiché si verificò in quegli anni un progressivo aumento delle entrate per spettacoli cinematografici, anche l'onere dello Stato, essendo a percentuale, crebbe di pari passo e raggiunse l'ordine non previsto, e forse non prevedibile, di alcuni miliardi annui.

Per la verità, la produzione di quell'epoca non brilla e si fece spesso ricorso al colore soltanto per lucrare il maggior premio suppletico del 2% e non per ragioni strettamente inerenti ad esigenze espressive, sicché a volte il bianco e nero avrebbe potuto rispondere meglio alle esigenze dell'oggetto trattato.

Anche se molti furono gli inconvenienti di questa legge, non tutto fu negativo. La legge permise allora la formazione di numerose maestranze e di artisti (soggettisti e registi) che, sperimentatisi attraverso il documentario, passarono poi con successo al film spettacolare. Notevole incremento ebbero gli apparati tecnici, e la produzione continua e costante di film documentari a colori non solo comportò una specializzazione di tecnici nel settore, ma incoraggiò in Italia la nascita di stabilimenti per lo sviluppo del colore.

Peraltro una simbiosi di sfruttamento così acuta, come quella che si era verificata da parte del documentario e dell'attualità sugli incassi che appartenevano in verità solo al lungometraggio, non poteva, né doveva durare, e fu così che con la legge 31 luglio 1956, n. 897 si pose un taglio, che poi apparve troppo netto.

Infatti, per il documentario fu abolito il premio a percentuale a favore del produttore, mentre per l'attualità, il contributo fu ridotto all'1,75%, e per godere di tale beneficio, oltre ai requisiti artistici e tecnici già previsti dalle precedenti leggi, i cortometraggi di attualità devono avere una periodicità di uscita almeno settimanale.

Il legislatore, con la legge del 1956, credette di risolvere il problema dell'inesistenza di un mercato per il documentario creando un incentivo a favore dell'esercente, ed infatti il 2° comma dell'art. 15 così si esprime:

> Agli esercenti di sale cinematografiche che proiettino, oltre il film lungometraggio, anche un solo film nazionale cortometraggio ed un solo film di attualità ammessi alla programmazione obbligatoria..., è concesso un abbuono pari al 2% dei diritti erariali introitati a norma di legge.

Con tale disposizione il premio passa dal produttore all'esercente, ma, ammaestrato dalla precedente esperienza, il legislatore vuole evitare il ripetersi di collusioni tra produttore, noleggiatore ed esercente, e perciò stabilisce: 1) che il cortometraggio non può essere programmato che una sola volta in ciascuna sala cinematografica e per la durata di una normale proiezione del film lungometraggio; 2) che l'esercente è obbligato a sostituire il cortometraggio ogni qualvolta venga mutata la programmazione del film di lungometraggio; 3) che per i locali ad attività continuativa l'abbuono del 2% dei diritti erariali è limitato a 200 giorni l'anno; 4) che si considera nullo qualunque patto col quale si conviene di corrispondere e di accettare somme, ristorni, contributi o premi di qualunque genere, fatta ecce-

zione per i canoni di noleggio, al fine di ottenere o di concedere la programmazione nelle sale cinematografiche di film nazionali, di cortometraggi e di attualità ammessi al beneficio dei contributi statali; 5) che, infine, la esistenza accertata di uno dei patti sopra indicati comporta a carico del produttore del cortometraggio o dell'attualità la decadenza dal contributo statale, a carico del distributore la revoca del nulla-osta del film ed a carico dell'esercente del cinema la chiusura del locale per un periodo non inferiore a 5 giorni.

Il Comitato tecnico, già previsto dalle precedenti disposizioni, è sostituito con la legge n. 897 da 3 distinti Comitati: uno per il film a lungometraggio, uno per il film a cortometraggio, uno per il film di attualità. Ciò per meglio qualificare l'organismo che deve giudicare sui requisiti tecnici e artistici delle tre differenti categorie di film.

Contro le decisioni degli anzidetti Comitati è ammesso ricorso ad un'unica Commissione tecnica di seconda istanza.

Importante è l'art. 17, che stabilisce i cosiddetti « premi di qualità », che è l'unica forma di contributo riservato al produttore del cortometraggio. I premi, che sono ottanta da lire sei milioni ciascuno per cortometraggi a colore e quaranta da lire tre milioni ciascuno per cortometraggi in bianco e nero, sono assegnati da un'apposita Commissione, annualmente nominata, del tutto distinta dai tre Comitati dianzi ricordati.

Criteri per l'assegnazione dei premi di qualità sono: particolare valore tecnico artistico e culturale, nonché risultati artistici ed economici conseguiti all'estero dal documentario.

Il pagamento dei premi di qualità, inoltre, è subordinato all'accertamento che il film sia stato proiettato in almeno 100 sale cinematografiche.

Con queste disposizioni si passa da un periodo di estrema larghezza ad altro di eccessiva ristrettezza, senza grandi risultati e mettendo in grave crisi un intero settore produttivo.

Infatti tutti gli inconvenienti riscontrati con le precedenti disposizioni si rinnovano, aggravati, perché il tanto auspicato mercato del documentario con domanda da parte di noleggiatori e degli esercenti non si verifica, sicché, venuta meno la risorsa derivante da premi certi e sicuri, l'attività documentaristica ristagna completamente.

Sotto la pressione delle categorie interessate si torna parzialmente al premio a percentuale con la legge 22 dicembre 1959 n. 1097. Il premio è del 2%, ma sia l'ammontare dei documentari che possono

beneficiare del contributo, che l'entità del premio, sono rigorosamente stabiliti dalla legge sopra indicata. Infatti: 1) soltanto 50 cortometraggi per ciascun trimestre possono beneficiare del contributo, e per una quota massima annuale di 200 documentari; 2) il contributo statale in ogni caso non può superare lire 4.500.000 per il cortometraggio a colori e 2.500.000 per quello in bianco e nero.

Infine, la ricordata legge del 1959 n. 1097, all'art. 4, modifica l'entità dei premi di qualità, eliminando la differenza fra documentari a colori e documentari in bianco e nero, e stabilendo per tutti i 120 premi l'importo di lire due milioni ciascuno.

La legge del 1959 nulla innova a proposito dell'attualità.

Salvo alcune innovazioni apportate dalla legge di proroga 22 dicembre 1960 n. 1565, la legislazione vigente a favore del documentario è la seguente e prevede le provvidenze che qui si enumerano:

a) *programmazione obbligatoria*: gli esercenti sono tenuti a proiettare per almeno 180 giorni l'anno cortometraggi nazionali. Al beneficio possono essere ammessi soltanto 200 cortometraggi nazionali sulla base comparativa dei requisiti tecnici artistici e culturali. La valutazione è demandata ad apposito Comitato di esperti che decide trimestralmente.

b) L'ammissione alla programmazione è «conditio sine qua non» per il godimento dei benefici che seguono:

1) abbuono del 2% dei diritti erariali accordato all'esercente che proietti insieme al lungometraggio a carattere spettacolare anche un cortometraggio ed un cinegiornale nazionale; l'abbuono è limitato ad un massimo di 200 giorni l'anno.

2) abbuono del 20% dei diritti erariali a favore dell'esercente che dia spettacoli composti esclusivamente di cortometraggi accompagnati o non da cinegiornali, purché i due terzi dei documentari siano nazionali.

3) contributo del 2% degli incassi lordi degli spettacoli nei quali il cortometraggio è stato proiettato, per un periodo di 3 anni dalla prima proiezione in pubblico, è previsto a favore del produttore dei cortometraggi. Detto contributo non può tuttavia superare lire 4.500.000 per i cortometraggi a colore e lire 2.500.000 per i cortometraggi in bianco e nero.

4) 120 premi di qualità da lire due milioni ciascuno, sono attribuiti annualmente ai produttori di film documentari ritenuti di particolare valore tecnico artistico e culturale, scelti fra i duecento film ammessi alla programmazione obbligatoria.

Queste sopra indicate sono le provvidenze statali vigenti a favore della produzione documentaristica italiana. Non sappiamo quali saranno le norme della prossima legge da tempo in preparazione, ma abbiamo motivo di ritenere che si ispirerà ai criteri ormai sperimen-

tati e che si propongono, come per il passato, di creare le premesse e le condizioni per la nascita di un mercato del documentario e di intervenire con aiuti diretti a sorreggere la produzione coprendone totalmente o quasi i costi.

Si vuole così creare un mercato imponendo la proiezione dei documentari per almeno 180 giorni per ogni anno solare ed invogliare l'esercente a rispettare questo precetto legislativo accordandogli un abbuono dei diritti erariali. Si vuole sorreggere la produzione corrispondendo direttamente al produttore premi a percentuale sugli incassi e premi di qualità.

E' poco o molto quanto lo Stato fa per il documentario? Rispetto alla legislazione posta in essere con la legge n. 958 del 1949 siamo passati certamente ad un regime di più oculata amministrazione del pubblico denaro; ma dobbiamo pur dire che un sistema di interventi che resti ancorato al passato sarà sempre imperfetto, né perfettibile.

Per affrontare il problema, nell'intento di risolverlo nel migliore dei modi e per lo Stato e per l'attività documentaristica bisogna formulare alcune considerazioni, non nascondendosi la vera realtà delle cose.

In base alla legge vigente si può affermare, senza timore di essere smentiti, che lo Stato stanzia in proposito cifre dell'ordine di un miliardo l'anno, che vanno a beneficio dei 350-400 documentari che annualmente si producono nel paese. Questa somma copre quasi certamente tutte le spese occorse per l'intera produzione documentaristica di un'annata, anche se a beneficiare del miliardo sono soltanto 200 documentari. Infatti, se è vero che il documentario, cui è negata la programmazione obbligatoria per mancanza di sufficienti requisiti tecnico-artistici, riceve una grave sanzione, perché non potendo beneficiare di alcuna provvidenza statale, è letteralmente posto fuori commercio e quindi diviene cosa senza valore — rischio gravissimo cui può esporsi il produttore isolato — è pur vero che le case produttrici ripartiscono il rischio su più documentari di modo che alla fine restano coperti i costi e gli utili non solo dei documentari ammessi alla programmazione obbligatoria, ma anche di quelli dichiarati non proiettabili.

Come già abbiamo detto in precedenza, noi ci troviamo di fronte ad un fenomeno economico atipico che non obbedisce né alle leggi dell'economia tradizionale, né a quelle di un'economia pianificata,

pilotata o statizzata. Infatti per convincersene basta pensare che da una parte v'è lo Stato che paga per intero o quasi le spese della produzione documentaristica e dall'altra una privata ed indiscriminata iniziativa che produce, senza alcuna intesa con l'ente pagatore, e per un mercato, che non esistendo, non può nemmeno rappresentare esigenze o suggerire indirizzi attraverso il giuoco della domanda e dell'offerta.

Ma poiché il fatto esiste da anni, c'è da domandarsi quale è la figura giuridica ed economica degli interventi di favore che lo Stato opera a favore del cortometraggio.

La stessa domanda non vale per il lungometraggio perché in questo caso il mercato c'è e le provvidenze statali rappresentano una percentuale relativamente modesta dei costi incontrati, per cui le provvidenze governative rientrano in quell'ordine di atti che regolano la politica economica di un paese.

Per quanto concerne il cortometraggio si potrebbe pensare che lo Stato, così spendendo, assuma la veste del committente, rivolgendosi indiscriminatamente a tutti i possibili documentaristi italiani. Ma così non è perché, a commissione ultimata, lo Stato dovrebbe, come contropartita, avere la libera disponibilità dei documentari realizzati.

Si potrebbe pensare all'assolvimento di un pubblico servizio, che lo Stato lascia all'iniziativa individuale, assumendosene l'onere. E' un'ipotesi audace, difficilmente sostenibile. Anche giuridicamente la giustificazione è difficile a trovarsi.

Il sistema vigente, basato sui premi a percentuale o di qualità, se è abbastanza efficace per una produzione quantitativa, è addirittura una remora per una produzione di alta qualità. Allo stato attuale il produttore non ha interesse a fare un cortometraggio veramente eccellente, perché al cosiddetto capolavoro non vengono assicurate possibilità commerciali e quindi vantaggi economici maggiori di quelli riservati ad un qualsiasi cortometraggio ammesso alla programmazione obbligatoria e al quale sia stato anche assegnato un premio di qualità. Infatti, nonostante una legislazione di favore, abbiamo una produzione documentaristica piuttosto discutibile, e addirittura carente in certi settori specializzati quali quello educativo, scientifico, pedagogico ecc.

Non conosciamo il mediometraggio perché il produttore non ha interesse a girare e montare un solo metro in più del minimo richie-

sto, mentre molti argomenti, oggi sacrificati, avrebbero bisogno di essere trattati in maniera più ampia e dettagliata.

Il discorso da fare, quindi, è un altro. Abbiamo già detto che il documentario non può essere autosufficiente e che quindi ha bisogno di aiuti esterni. Dell'utilità sociale, culturale e formativa che può svolgere il cinema documentario, siamo tutti convinti. Ed allora occorrerà trovare altre soluzioni. In primo luogo sarà bene sganciare tutta la legislazione cinematografica concernente il documentario da un punto morto che è quello dei premi a percentuale. Siamo di fronte ad un sistema escogitato sin dalle prime leggi a favore del cinema a lungometraggio, esteso ai documentari con carattere di provvisorietà nelle particolari contingenze del 1945.

Tenuta presente la funzione culturale o conoscitiva cui assolve il documentario, sarà bene mantenere la programmazione obbligatoria e vigilare perché sia rispettata e non soltanto sulla carta. Sarà anche bene mantenere quale incentivo per l'esercente gli abbuoni sui diritti erariali nelle stesse misure oggi previste. Questi interventi potranno nuovamente abituare lo spettatore al documentario, perché non crediamo che il pubblico consideri il documentario un riempitivo o un male necessario dello spettacolo cinematografico, e semmai è giunto a questo convincimento, la causa sta nella scadente produzione che per anni è apparsa sugli schermi.

E che fare del miliardo che oggi lo Stato stanzia a favore del documentario? Lo stanziamento deve restare, impiegato diversamente, ma sempre destinato alla produzione cinematografica documentaristica. Le soluzioni possono essere molte. Ne citiamo alcune. Ad esempio, lo Stato potrebbe destinare l'attuale stanziamento all'acquisto diretto di documentari liberamente prodotti dall'industria o dai privati. L'acquisto dovrebbe essere indirizzato sulla base dell'interesse sociale e tendere ad incrementare quella produzione scientifica di cui tanto bisogno ha il nostro Paese, specialmente in questa fase di progressivo sviluppo tecnico, scientifico ed industriale.

Il problema da risolvere sarebbe quello di stabilire chi deve effettuare gli acquisti. La difficoltà non è grave. Si potrebbe, infatti, creare una o più commissioni ministeriali largamente rappresentative, composte di persone qualificate, atte a garantire il buon impiego del pubblico denaro e l'interesse pubblico.

La Commissione o le Commissioni dovrebbero essere sensibilmente aiutate da quegli enti (università, istituti di istruzione di ogni

grado, associazioni culturali, scientifiche etc.) ai quali i documentari acquistati dovrebbero essere destinati per un largo sfruttamento.

Altra soluzione potrebbe essere quella di destinare in tutto o in parte lo stanziamento di bilancio agli stessi enti sopra citati perché direttamente, rivolgendosi a privati o a ditte specializzate, creino una produzione indirizzata che potrebbe avere il vantaggio di essere attuata con la collaborazione di scienziati, di maestri e di cineasti.

Questa produzione potrebbe essere destinata all'insegnamento e alla proiezione in circoli culturali ed eventualmente a pagamento in sale specializzate. Queste soluzioni sopra esposte e altre similari risolverebbero molti dei nostri problemi nel settore documentaristico e ne migliorerebbero certamente il livello artistico e professionale. E' evidente che, specie nel caso di una produzione affidata direttamente ad enti, gli organi centrali dovrebbero essere costantemente vigilanti con le modalità da studiare, affinché i documentari mantengano un efficace ed elevato valore artistico, scientifico e culturale.

Infine sarebbe forse opportuno ridurre gradatamente gli aiuti alle produzioni di cinegiornali che, con l'avvento della televisione, hanno perduto il preminente carattere di informazione che ne ha giustificato sino ad oggi la esistenza.

E' evidente che molte delle considerazioni formulate nel corso del presente articolo potranno anche essere discusse, ma scopo nostro è stato quello di richiamare l'attenzione dei settori interessati su un problema che merita di essere studiato e per il quale occorre avere il coraggio di adottare nuove soluzioni che con il passato non abbiano troppi legami.

Perché la critica no, se tutto è in crisi ?

di FERNALDO DI GIAMMATTEO

Il gioco è più grosso di quel che si pensi, ed è difficile trovare chi abbia il coraggio da pensarci. Si può sorridere degli ingenui (« Sorvolando — dice Silvana Mangano — qualche raro caso, che pure esisterà, di critico che si lasci commuovere dai regali, io ritengo che i più importanti e i più seri siano attendibili al cento per cento »); si può guardare con amichevole indulgenza alla vanità degli autori (« S'è dato il caso — dice Michelangelo Antonioni — di uno dei critici cinematografici più seri e preparati che abbiamo in Italia, Piero Gadda Conti, che aveva sempre avuto delle perplessità e che aveva fatto sempre le sue riserve su quasi tutti i miei film, ad un certo punto ha sentito il bisogno di scrivere appositamente un articolo per riconoscere, specie rivedendo qualche mio film, di essersi sempre sbagliato nei miei confronti »); si può concordare o meno con chi vede gli aspetti pratici del problema (Monica Vitti racconta come nacque un critico cinematografico che « non aveva mai capito nulla di cinema »). Si può fare tutto questo, se vogliamo divertirci, ma è chiaro che l'essenziale rimane ancora fuori della porta.

Con una certa sorpresa per chi legge, tre diagnosi diverse della « crisi della critica » sono apparse nello stesso tempo e proprio di questi tempi, quasi si fossero date appuntamento sulle pagine di giornali e riviste, in Italia e in Francia. Sembra le abbiano legate col filo, una accanto all'altra, tutte a battere lo stesso chiodo. Problema maturo, dunque? La prima diagnosi viene dalla Francia, porta la sigla dei *Cahiers du cinéma* e le firme di onest'uomini come Sadoul, Lebesque, Marcabru, Labarthe ecc. La seconda, che nasce in Italia, ha un titolo drammatico (*I critici alla sbarra*) ma è una lagna senza nerbo, tranne che per l'intervento di Pasolini. La terza non è una

diagnosi in senso proprio, ma piuttosto un dubbio, a suo modo illuminante, espresso da Guido Piovene (1). I temi sollevati qua e là, in tali diagnosi, sono stati ripresi e discussi da alcuni: segno di sensibilità, per costoro, e di obiettiva importanza della « provocazione » originaria. Cercheremo, per parte nostra, di rifarci proprio alle origini. Il gioco è, davvero, molto grosso. Sarà arduo vederne il centro e le ragioni.

Ritratto di alcuni dimissionari

Forse, la condizione psicologica del critico è il tema più attuale. Il critico francese — sia Labarthe o Marcabru o Douchet o Régent o Sadoul o chi vi pare — ce ne offre un ritratto drammatico. Leggete queste righe: « Poiché il critico è pagato dal suo giornale per informare i lettori, egli ha un dovere sopra gli altri: quello di sforzarsi d'essere obiettivo. Quando avrà fatto tale sforzo, nulla gli impedirà di dedicarsi alla ricostruzione del mondo in generale e del mondo cinematografico in particolare ». Sono di un intellettuale modesto ma probo: Georges Charensol, una vecchia conoscenza. Leggete queste altre: « Spesso è utile (e talvolta divinamente comodo) appoggiarsi ad un *sistema estetico*. Ma il *sistema* non dev'essere rigido a tal punto da snaturare e falsare quella che voi (i redattori dei *Cahiers du cinéma*. N.d.R.) chiamate l'*impressione del momento*. Sono ostile a tutte le forme di autodittatura intellettuale ». Sono del critico del *Monde*, Jean de Baroncelli. Leggete infine queste: « L'impressione è preziosa quando rivela l'esistenza di una passione; il sistema lo è quando riposa sulle convinzioni sincere del critico ». Chi parla così è lo storico Georges Sadoul.

Mai il critico cinematografico ci è apparso in vesti tanto dimesse. Nudo quasi, davanti ai nostri occhi. Gli argomenti che dibatte sono rattrappiti e fragili come foglie morte. Potresti addirittura sospettare la finta modestia del furbo, ma se anche così fosse, nulla cambierebbe. L'obiettività, le impressioni, il sistema (quale sistema?), la passione rimbalzano dall'uno all'altro (abbiamo scelto apposta tre autorevoli) e non possiedono alcun significato. Probabilmente, un giorno ce l'avevano, e su queste grucce il critico si appoggiava tranquillo. Oggi, butta lì parole che non hanno più rapporti con la realtà.

(1) Nell'ordine si tratta di: *Cahiers du cinéma*, n. 126, dicembre 1961; « I critici alla sbarra » in *L'illustrazione italiana*, anno 89, n. 1, gennaio 1962; G. Piovene: « Temo l'avanzata del manager russo » in *L'espresso*, anno VIII, n. 2, 14 gennaio 1962.

Charensol è quello che, tutto sommato, vede meglio. Lo pagano per fare un certo mestiere. Lo fa. La ragione sta nei quattrini. Devi informare. Lui informa. Devi essere obiettivo. Lui lo è. Ma come lo è? Lui risponde che questo non c'entra. Se sei obiettivo — dice ancora lui — puoi anche concederti il lusso di riformare il mondo (e il cinema), come se il mondo, e il cinema, si riformassero con l'obiettività. Baroncelli, invece, ironizza. Com'è comodo e riposante disporre di un sistema estetico, dice. Ma lui è contro le « autodittature » intellettuali, come se il pensiero fosse una limitazione dell'individuo, un attentato alla sua libertà. Inutile domandargli che cosa intenda per libertà. Lui vuol solo essere libero di farsi « impressionare » da tutto ciò che capita, nelle braccia accoglienti (e comode veramente, queste) della cosiddetta spontaneità creatrice. Sadoul è il più patetico perché mostra di non saper più trovare alcuna ragione al suo impegno di critico che non quella di ripetere stancamente i soliti luoghi comuni: la passione come stimolo ad amare o a odiare qualcosa, una forma di attaccamento istintivo alla realtà; l'ideologia sincera come un bel giocattolo da conservare in soffitta.

E' probabile che siamo ingiusti, ma è certo che da tre autorevoli ci saremmo attesi un impegno più saldo, una serietà maggiore. Possibile che a una domanda come quella posta dai *Cahiers du cinéma* (« Pensate che la critica debba riposare su un sistema estetico o riflettere l'impressione del momento? ») si risponda con ideuzze tanto magre? D'accordo, il questionario dei *Cahiers* è fra le cose più desolanti che si possano escogitare oggi, dinanzi alla « svolta » culturale cui stiamo assistendo. D'accordo che è puerile, fra l'altro, chiedere al critico quali siano le doti di cui ha bisogno per esercitare il suo mestiere, invitandolo a scegliere fra « un talento di scrittore o di giornalista », « una buona cultura generale », « una assidua frequentazione del cinema », « una conoscenza approfondita della tecnica cinematografica » e basta, quasi che la conoscenza della storia del cinema e dell'estetica — per non dire altro — siano sciocchezze da riderci sopra (2). D'accordo, ma allora a questa provocazione imbecille

(2) Le domande alle quali ci riferiamo sono la nona e la sesta, in un questionario che ne contiene quattordici. Le altre sono:

1 — Ritenete soddisfacente il posto che la stampa riserva alla critica cinematografica, in rapporto alla critica letteraria, alla critica della pittura ecc.?

2 — Pensate che la critica cinematografica debba essere affidata a persone più o meno « specializzate », come accade per i colleghi delle rubriche letteraria, artistica, musicale, gastronomica ecc.?

3 — Nell'esercizio del vostro mestiere, in quale misura tenete conto:

si avrebbe almeno il dovere di rispondere con indignata durezza. Ma chi si indigna più? Via, la Francia è un paese civile, e chi volete che faccia drammi per le dolci follie dei *Cahiers?*

Ecco, questo ci pare l'atteggiamento degli autorevoli. Solo cinque anni fa, non diciamo molto, un'inchiesta come quella dei *Cahiers* avrebbe fatto correre un fiume di propositi polemici. Oggi provoca la nascita stentata di quattro concettini. Il critico perde progressivamente l'uso della parola. A mano a mano che il suo lavoro si automatizza — tanti film da vedere, tanti articoli da scrivere, tanta gente da informare in fretta, e non c'è mai tempo per sostare cinque minuti a riflettere — le sue capacità di reazione intellettuale subiscono un condizionamento sempre più rigido. Metti un gettone nella macchina, la macchina suona; ma non chiedere mai alla macchina perché suoni. Charensol, Baroncelli, Sadoul una volta sapevano perché. Oggi, ancora lo sanno ma hanno perduto la fiducia nella necessità di farlo sapere agli altri. Così, si arrendono giorno per giorno ad una curiosa forma di afasia. Lo scetticismo e il mutismo stanno diventando un abito mentale.

Nel fascicolo citato, i *Cahiers* pubblicano anche un dibattito a cinque, fra Morvan Lebesque, Pierre Marcabru, Jacques Rivette, Eric Rohmer e Georges Sadoul. Si è discusso di tutto, delle stellette e delle palline del « consiglio dei dieci » che mette periodicamente sull'attenti il cinema internazionale, dei rapporti fra pubblico e critica, fra cinema e teatro, fra cinema e storia, delle « servitù » della critica, dei

---

a) del gusto del pubblico;
b) dello spirito del giornale su cui scrivete?

4 — Pensate che il critico debba essere nella condizione dello spettatore, che generalmente vede il film una volta sola, o che sarebbe opportuno che vedesse il film più volte prima di esprimere un giudizio?

5 — Pensate che sia utile vedere anche i film che non dovete recensire? Perché?

7 — Credete che un giudizio comune e uniforme su un'opera sia più difficile da ottenere al cinema che nelle altre arti?

8 — Pensate che sia più difficile al cinema che altrove stabilire criteri di giudizio? Perché?

10 — Pensate che la critica abbia subito una evoluzione:
a) nei fini che persegue;
b) nei mezzi che impiega;
c) nell'influenza che esercita?

11 — Quando vedete un film, vi domandate che cosa ne resterà fra dieci anni?

12 — Pensate che la critica abbia esercitato o eserciti un'influenza sul cinema?

13 — Pensate che la distinzione fra critici di destra e critici di sinistra tenda a scomparire? Se sì, questa dimissione dell'etica a vantaggio dell'estetica vi sembra un progresso o no?

14 — Dite francamente che cosa pensate dell'apporto — positivo o negativo — dei *Cahiers du cinéma.*

giudizi obiettivi e dei giudizi soggettivi. Una baldoria di frasi. Quando si pasticcia nell'ovvio con tanta serietà, c'è qualche ingranaggio che non gira più come dovrebbe. Ancora Sadoul: « Penso che in una critica vi sia un lato soggettivo e un lato oggettivo. L'ideale sarebbe potere tener conto di certi fatti oggettivi: le condizioni in cui il film è stato fatto, l'autore, l'accoglienza del pubblico, l'accoglienza dei critici ecc. Ma, a parte ciò, dò grande importanza al lato soggettivo. Rivendico alto e forte il diritto di appassionarmi per un film, indipendentemente da qualsiasi altra considerazione; il diritto di scrivere un articolo — diciamo così — *impressionista* ». Discorso impeccabile, ma di una genericità paurosa. Priva, come sempre, di un *background* estetico di qualche ampiezza e profondità, la critica francese — anche la più impegnata — ricama chiacchiere senza capo né coda.

Gli orfani di « Marienbad » alle prese con la storia

Il fatto più evidente degli ultimi tempi è che i redattori dei *Cahiers* sono stati folgorati (colpiti, diciamo, in modo addirittura patologico) dall'*Anno scorso a Marienbad.* Seguite questo contraddittorio sul significato della parola « capolavoro », che la critica francese usa — com'è noto — con allegra abbondanza. Rivette racconta che, non appena lo vide in sala privata, giudicò *Marienbad* un film eccellente. Gli diede, nel suo « foro interiore », quattro stellette per il « Consiglio dei dieci ». Rivistolo in visione pubblica, cambiò parere. Constatato che gli spettatori apparivano intimiditi ma non commossi, ridusse le stellette a tre (3). Ribatte Rohmer: « Il suo atteggiamento, caro Rivette, mi sembra un pochino paradossale ». Lebesque ricordando che Rivette diede quattro stellette a *Hiroshima, mon amour* proprio perché vide gli spettatori commossi, si inalbera: « Allora, secondo lei, un capolavoro è un film su cui tutti sono d'accordo ».

Rivette, imperturbabile: « No, no, assolutamente. Ma nel caso di certi film — come *Hiroshima* e *Marienbad* — penso che ad essi manchi una dimensione se non commuovono il pubblico. Mentre, se Mizoguci, per esempio, non commuove che cinquanta persone, poco

(3) Per chi ancora non lo sapesse, ricordiamo che — seguendo un'abitudine perniciosa invalsa un poco dappertutto — il « Consiglio dei dieci » dei *Cahiers* attribuisce le stelle come segue: una stelletta significa che il film è « à voir à la rigueur »; due che è « à voir »; tre che è « à voir absolument »; quattro che si tratta di un « chef-d'oeuvre ». Una pallina nera posta accanto al titolo di un film significa, per contro, che è « inutile se déranger ».

male: fa un capolavoro lo stesso, secondo me. Detto questo, se io fossi un critico giapponese, avrei bisogno che i film di Mizoguci piacessero al pubblico. Ma noi siamo in Francia e, quantunque i film di Mizoguci siano i meno esotici e i più universali che si possa immaginare, ammetto che le cinquanta persone cui tocca di vederli allo Studio de l'Etoile li vedono automaticamente come film giapponesi, e dunque il loro giudizio ne esce falsato. Ma Resnais è un cineasta francese, i suoi film sono proiettati in Francia. Ha fatto *Hiroshima,* che non trattava soltanto della bomba atomica, anche se la bomba atomica aveva in esso una parte importante: un soggetto come questo o commuove la gente o è sbagliato. E poi, naturalmente, ci sono altri film che, visti la prima volta, dànno l'impressione del capolavoro: tutti intorno a te possono pensarla diversamente, ma tu sai che non cambierai mai idea, perché quella è la verità e ti ci tieni stretto. Dipende dai film ».

Rohmer, adesso, si spaventa. Teme che i lettori dei *Cahiers* non capiscano più nulla. Molta gente conserva la collezione della rivista, siamo seri. Che figura facciamo se oggi diamo tre stellette a un film mentre in precedenza ne abbiamo date due a un altro che adesso ci sembra migliore? « Qui — soggiunge severamente — non siamo soltanto critici. Siamo anche un po' storici del cinema. Noi pensiamo che i film non siano fatti solo per il divertimento di una sera, ma anche per essere — se si può dire così — catalogati ». E bravo.

Quel che segue è esilarante. Lebesque protesta: « Io credo alla storia solo quando è fatta. Quando Sadoul scrive una storia del cinema, ci credo perché racconta fatti passati, ma quando mi dite che questo o quel regista, Godard per esempio, appartiene alla storia del cinema, proprio non so che farmene della vostra opinione ». Sadoul tace. Rivette osserva: « E' una scommessa ». Rohmer incalza: « Voi sapete che la storia si fa partendo dall'avvenimento; in particolare la storia della letteratura. Racine entrò nella storia con la rappresentazione di *Andromaque.* Comunque, noi non pretendiamo di aver sempre ragione quando diciamo che un certo film entrerà nella storia del cinema. Ma consideriamo il film da un punto di vista storico; perciò lo giudichiamo in modo diverso da coloro che tale non lo considerano ».

Lebesque non è d'accordo: « La storia, per me, è il passato. Per quella che nasce oggi, accanto a me, non ho nulla da dire: è essa sola, la storia, che sa che cos'è la storia. *The Rink* (*Charlot patine*)

è un film storico, no? Nessuno, allora, poteva immaginarlo ». Qui interviene Marcabru, che è sempre stato zitto: « Stabiliamo una cosa. E' impossibile che tutti siano d'accordo sulla storia. Può darsi che Sadoul attribuisca grandissima importanza ad un film per una certa epoca e che io non gliela attribuisca affatto, o viceversa. Trent'anni dopo non si è d'accordo. Dunque, il vostro giudizio storico rimane soggettivo ». E tanti saluti. Rohmer, tuttavia, non disarma: la forza dell'ingenuità è immensa. « Ma si tratta, caro Marcabru, di una soggettività oggettiva. In quanto *équipe* siamo soggettivi; in quanto persone non lo siamo. Anche se fra noi i dissensi esistono, ciò non impedisce che noi si sia influenzati gli uni dagli altri ». La divagazione non c'entra con i problemi della storia, ma Rohmer continua tranquillo. « Quando alcuni di noi scrivono sui settimanali, tengono più o meno conto dell'opinione dei loro amici dei *Cahiers*, perché le nostre divergenze di gusto debbono scomparire dinanzi a un punto di vista globale, quello tipico dei *Cahiers* ».

Marcabru riparla, e cambia discorso: « Può accadere che un film abbia un grandissimo valore storico, ma non artistico ». Stavolta parla anche Sadoul, per dire che è totalmente d'accordo con Marcabru. Rohmer niente. Duro come roccia, non molla di un centimetro: « Macché. I film che rivediamo in cineteca sono *anche* belli. Un film che ha avuto importanza nella storia solo perché il pubblico ha sbagliato a giudicarlo, ha un bell'essere catalogato nei manuali: sullo schermo non lo rivedrai più molto spesso ». Rivette insinua: « Allude al *Gabinetto del dottor Caligari?* ». Rohmer pronto: « *Caligari* è un caso limite. In fin dei conti, ci si può benissimo domandare se non sia altro che un brutto film ».

Così, dunque, fanno la storia del cinema gli orfani di *Marienbad*. Hanno avuto per le mani un film tipico — un film-test, come dicono loro — e non hanno avuto il coraggio di affrontarlo per quel che era. Abbagliati dalla vernice di novità, hanno accettato supinamente il gioco che Robbe-Grillet e Resnais proponevano loro. Qualcuno, poi, ci ha ripensato, il dubbio cominciava a scavare nel cervello. Ma come tornare indietro? La ritrattazione è un esercizio difficile. Meglio il sofisma, allora. *Marienbad* gli stava morendo fra le braccia, povero film inutile, e loro, invece di constatarne il decesso e di ricominciare da capo, si sono abbandonati all'arte del cavillo. Tre stellette in luogo di quattro, il pubblico non si commuove, e se il pubblico non piange come faccio a dire che si tratta di un capolavoro?

E la storia, allora? La storia è un gran pasticcio, chi la vuole cotta, chi la vuole cruda. Tutti hanno ragione, nessuno ha ragione. Fra trent'anni saremo ancora qui a discutere, a te *Marienbad* sembrerà un capolavoro, a me farà l'effetto che oggi mi fa *Caligari,* una scemenza. Il relativismo è comodo: più è grande e più stai tranquillo. I critici francesi sono tranquillissimi. Naturalmente, non rinunciano alla presunzione di essere storici. Se i *Cahiers* vogliono lasciare il segno, bisogna che indossino i panni della storia. Tanto, nessuno ci perde. Domani ti diranno magari che sei pazzo, ma tu potrai rispondere che i pazzi sono gli altri: tutto è relativo, oggi e domani. Oggi, noi abbiamo la « maniera globale »; male che vada, ci daranno dei pazzi in blocco.

La confusione delle lingue è arrivata al culmine. E' vero che troviamo un Sadoul ancora pronto a distinguere fra importanza estetica e importanza storica (ossia, tecnica, sociale, morale, politica), ma è altrettanto vero che la sua affermazione scivola nel discorso senza che alcuno se ne accorga. O meglio, uno se ne accorge, ma solo per distruggerla. Un film conta, nella storia del cinema, solo se è bello. *Caligari* è brutto, dunque non conta. Rohmer dice così, e gli altri più o meno acconsentono. La confusione delle lingue si trasforma in follia collettiva. Abbiamo il dovere di registrare il fatto: è uno dei più gravi che siano mai accaduti nella storia della critica cinematografica. Ricordiamo che la critica « impressionistica », se non fu mai rigorosa (e non poteva esserlo), fu molte volte geniale. Bazin, che dei *Cahiers* rappresentò il pilastro più solido, ci offrì numerosi esempi del secondo tipo: per questo, il suo contributo è prezioso. Ma questi che cosa offrono?

Sarebbe facile, adesso, ricorrere ad un'ipotesi sociologica diffusa, e mettere in rapporto lo smarrimento della critica cinematografica francese (riflesso dello smarrimento di una intera cultura) con le penose vicende politiche che la Francia sta vivendo in questi anni. Ma preferiamo non farlo. Il rapporto ci sembra troppo meccanico e immediato per essere totalmente vero. La realtà è, dopo tutto, più articolata di quanto non appaia a prima vista, e molti elementi ancora ci sfuggono.

Un uomo, cento uomini, un'insalata

Da dove si comincia, per ricostruire? Perché, che sia necessario ricostruire, tutti, o quasi, ammettono. Chi non lo ammette, trova sal-

vezza nello scherzo, che è il rifugio favorito degli scettici privi di argomenti. Leggete Marcabru: « L'unica cosa che so della critica cinematografica, è che non serve a niente. E' un gioco, un esercizio gentile, ora umile ora sfacciato. E' un mezzo d'espressione, non un mezzo di analisi, di osservazione, di riflessione. E' un alibi, una maschera, una mimetizzazione. Al di là del critico c'è sempre un uomo che parla di se stesso, che narra la propria storia, che si spiega. Sono in gioco i suoi gusti, i suoi umori, la sua pelle. Nient'altro ». Buona notte, Marcabru. L'uomo può dormire pacifico con queste idee, con questa pelle. Nemmeno l'O.A.S. riuscirà a svegliarlo.

Nella schiera dei ricostruttori in potenza riserveremo il primo posto a un ingenuo. Si chiama Jean Douchet. « Oltre l'artista — egli dice — la critica mira a comprendere e addirittura a spiegare l'arte. Nel movimento di andata e ritorno, nel quale consiste il suo tentativo di penetrare l'essenza d'un'opera, la critica cerca soprattutto di afferrare il *genio* e la natura di un'arte. E' in nome di quest'arte che si spiegano i suoi elogi e i suoi rifiuti. Se appena ha l'impressione che l'artista voglia imporle la presenza della sua sensibilità con effetti deformanti, contrari alla natura della sua arte, subito la sensibilità della critica s'impenna e respinge l'opera. Ciò non esclude che l'opera in esame possa essere oggetto di esegesi. Al contrario. Eisenstein, Welles o Resnais, per non parlare di Antonioni, di Bergman, di Fellini, hanno fatto versare più inchiostro di Walsh, Lang, Mizoguci, Preminger o Hawks. E' normale. Non resta che accostarsi all'opera, ossia passare dall'oggetto al soggetto, giacché l'oggetto è stato fabbricato solo in funzione del soggetto, il quale è un ampio specchio che riflette l'immagine truccata dell'autore e della sua visione artificiale del mondo. Ora, la difficoltà risiede nel movimento di ritorno, nella comprensione di quest'accordo armonico e naturale fra l'artista, la sua opera e la sua arte ».

Non trovando altro cui aggrapparsi, il critico torna ai temi tradizionali (lessinghiani) della suddivisione delle arti e della « specificità » d'ognuna di esse. Anche per la teoria cinematografica, è un lungo salto all'indietro, ma è comunque la riscoperta di una base dalla quale partire. Il passo successivo è più rischioso. « Rivelare — continua Douchet — in che cosa l'artista arricchisce la sua arte con l'opera che compone e come quest'opera è arricchita a sua volta dall'arte, mi sembra che sia in definitiva la buccia di banana su cui scivola la critica. Senti che ciò è vero, ma come puoi spiegarlo?

Arrivata a questo punto, la critica entra nel regno dell'incomunicabile. Piomba dentro il mistero stesso dell'arte. Hai allora un modo solo per farti capire e lo puoi fare — ancora — mediante una posizione negativa. Poiché si trova nella impossibilità di esprimere con parole in che cosa consista l'arte d'una certa opera, quando arte vi sia davvero, la critica è costretta a dimostrare che, in quest'altra opera, non v'è arte, o per contro, se sbaglia, a scoprire l'arte laddove non esiste. In tal senso, i film di Eisenstein, Welles e Resnais hanno un'importanza capitale. Sono manna per la critica. Non è un caso che essa tenti di definire che cos'è il cinema partendo proprio da tali opere, accettandole o respingendole. Del pari, gli amatori di cinema, quando respingono l'opera di questi cineasti, mostrano d'essere più solidali in un simile rifiuto che non nell'ammirazione per altre opere o altri autori. Avere le stesse avversioni significa necessariamente avere gli stessi gusti, sensibilità affini e uno stesso modo — pur con sfumature che variano da persona a persona — di accostarsi all'arte ».

Douchet si arresta davanti al muro della incomunicabilità dell'arte. Non ha alcun strumento che lo soccorra nella ricerca. Come gli altri, piomba nel mistero dell'arte, e il suo sarà, d'ora in poi, un balbettio incoerente, che lo condurrà a negare l'artisticità specifica delle opere di Eisenstein, Welles e Resnais, nella speranza di poter domani percorrere — con quali mezzi non sa — il cammino inverso, dalla negazione alla affermazione. Non si chiede ancora quali rapporti effettivi esistano fra Eisenstein, Welles e Resnais, e quindi che significato possa avere una simile confusione di idee, di stili, di valori difformi. Ma è già molto che avverta l'esigenza di non vaneggiare in astratto sulla specificità dell'arte cinematografica.

Dopo l'uomo che non pensa (Marcabru) e l'uomo che s'attacca al filo d'Arianna d'un pensiero qualunque per uscire dal buio (Douchet), ecco l'uomo che annulla il problema della critica in quello della creazione, sia pure allo stato potenziale. Questa è una tendenza piuttosto diffusa nella critica francese: ricordiamo che l'*équipe* dei *Cahiers* ha espresso un buon manipolo di nuovi registi. Scrive François Weyergans: « Su quali basi giudica il critico? Il suo giudizio è dato con conoscenza di causa? (Si potrebbe anche dire, in modo più imbarazzante: esiste una verità della critica?). L'onestà della critica (diciamo: la sua grandezza) sta nel fatto di essere un pensiero che interroga. Interrogazione appassionata delle opere e

interrogazione dolorosa sulla propria attività. V'è assurdità, nella critica: instabilità, oscurità. Perché si è critici? Per giustificare l'arte, forse. Ma la critica s'è presto resa conto che l'arte si giustifica da sé, o che se ne infischia delle giustificazioni. Nulla, nella critica e in ciò che attiene alla critica, soddisfa. (Per essere un critico senza complessi, bisogna essere un creatore in potenza). Si sta giungendo oggi — sembrerebbe — ad un superamento della critica (così come altrove si parla di un superamento della metafisica), a una specie di non-critica, quasi che la critica finalmente confessasse la propria insicurezza e si abbandonasse al dubbio, in ciò rivelandosi non troppo diversa dall'arte stessa. Nel momento in cui mi allontano da questi piccoli problemi, vorrei citare il titolo d'un film che ad essi è tutt'altro che estraneo (che induce a porseli). Si tratta — occorre dirlo — dell'*Anno scorso a Marienbad*. Mi auguro che l'accenno ad un film discusso riaccenda la discussione ».

Quello di Weyergans è un modo proprio e corretto di ragionare. C'è uno scoglio davanti alla critica. Affrontiamo questo, prima di tutto; se no, ci vietiamo la possibilità di procedere. Weyergans non è un orfano di *Marienbad*. E' uno che cerca di capire. Cercando di capire un film — che può essere nuovo o vecchissimo: una strada rivoluzionaria o una sconfitta dell'arte — cercherà di capire anche la funzione della critica, i suoi metodi, la sua importanza.

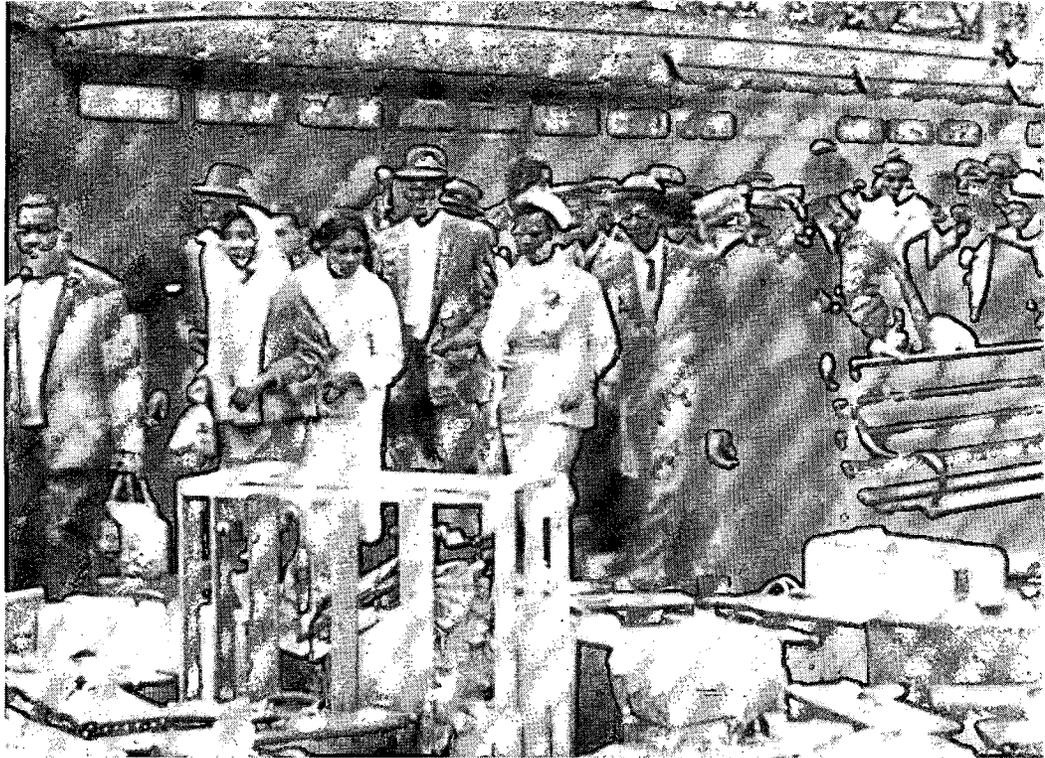
L'antologia potrebbe continuare. Uno, due, tre, cento uomini si affannano a ricostruire un'attività dello spirito che tutti esercitano senza sapere perché. Ascoltiamone un altro, quel Fereydoun Hoveyda che sui *Cahiers* si è fatto paladino dei film di Cottafavi. In un articolo intitolato — molto impropriamente — « Autocritica », esamina l'aspetto generale della questione. « Per più versi — dice — la funzione del critico assomiglia a quella dello psicoanalista. Infatti, che altro fa se non ricostruire, attraverso il film, il discorso dell'autore (soggetto) nella sua continuità, porre in luce l'inconscio che lo sorregge e illustrarne le particolari " giunture "? L'inconscio, come direbbe Lacan, è certamente segnato da un bianco: rappresenta in un certo senso, la sequenza censurata. Ma, come nella psicoanalisi, la verità può essere rivelata: non risiede nella catena " apparente " delle immagini ma in ciò che noi chiamiamo la " tecnica " dell'autore, nella scelta degli attori, nella scenografia e nel rapporto degli attori e degli oggetti con la scenografia, nei gesti, nei dialoghi ecc. Un film è, in un certo modo, un rebus, un gioco di parole incrociate. Meglio,

è un linguaggio che apre una discussione, la quale non termina con la visione del film ma provoca un'autentica ricerca. Naturalmente, come lo psicoanalista può fornire una interpretazione erronea, così il critico può sbagliare. Noi entriamo in sala portandoci addosso il peso dei nostri pregiudizi, della nostra educazione, della nostra eredità, in una parola della nostra personalità tutta intera. Non si lascia il proprio passato al guardaroba. E' assurdo voler fare il vuoto dentro di sé. L'osservatore ideale è una leggenda! Il critico parla sia del film che ha visto che di se stesso. Non deve mai trascurare questo flusso che si crea fra lui e il film, e viceversa. L'atto di criticare oppone l'una all'altra due sensibilità che possiedono, ognuna, la propria storia. Sarebbe troppo semplicistico portare alle stelle un film perché l'universo del critico e quello del cineasta coincidono. In tal caso non si farebbe l'elogio del film, ci si congratulerebbe con se stessi! Ogni critico dovrebbe rivelare al lettore la sua « metafisica » e porsi in rapporto con lui. Non si tratta di guidare il lettore, di mettersi in qualche modo sopra di lui, ma di spiegargli ciò che crediamo d'aver visto. E, a questo proposito, conviene non dimenticare che il film di cui noi parliamo non è mai il film in se stesso. La carta, diceva Korzybski, non è il territorio! Il critico dovrebbe assumere questa formula a regola fondamentale. Il film, opera che esiste oggettivamente fuori di noi, sfugge ad ogni spiegazione esauriente. Qualunque cosa noi si possa dire non sarà mai il film. Noi " astraiamo " alcuni particolari e ne trascuriamo parecchi altri. Non riusciremo mai ad esaurire tutti i significati di un film. Il film è il suo autore. E l'autore è un essere umano. Noi non possiamo fare altro che tentare di " singolarizzarlo ", di afferrare la " struttura " significativa che ha edificato ».

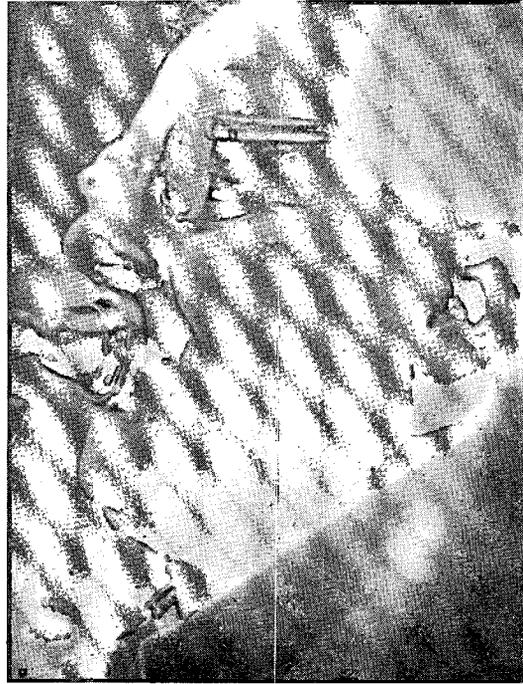
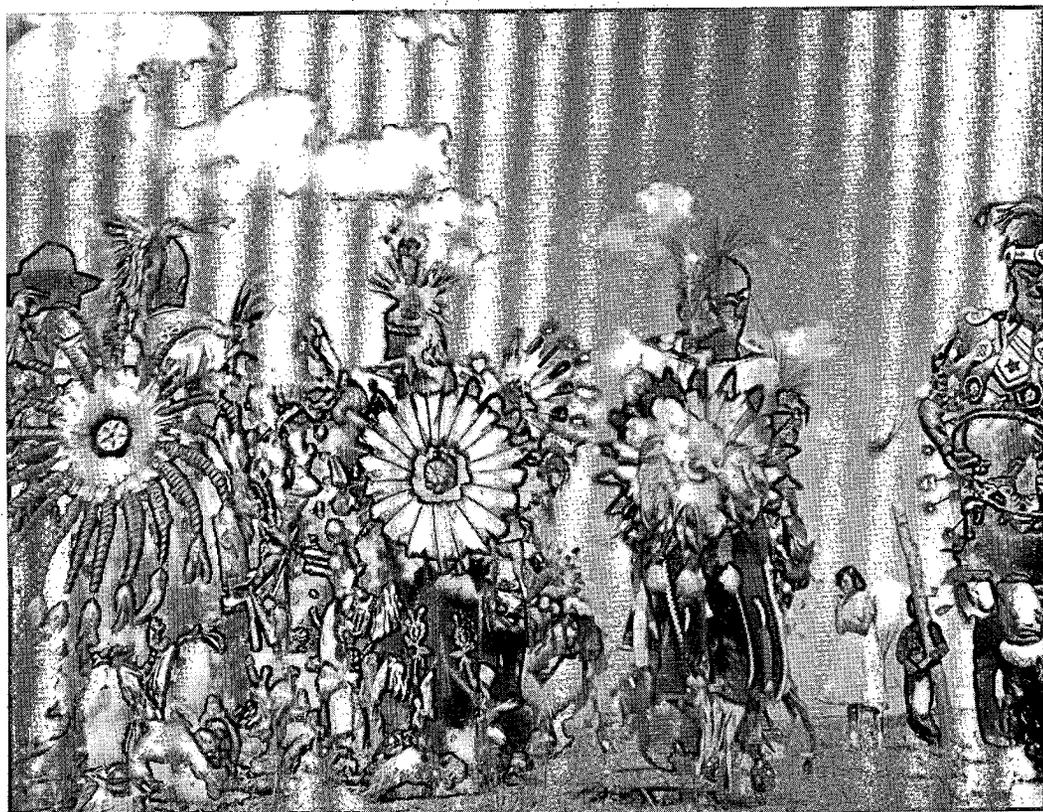
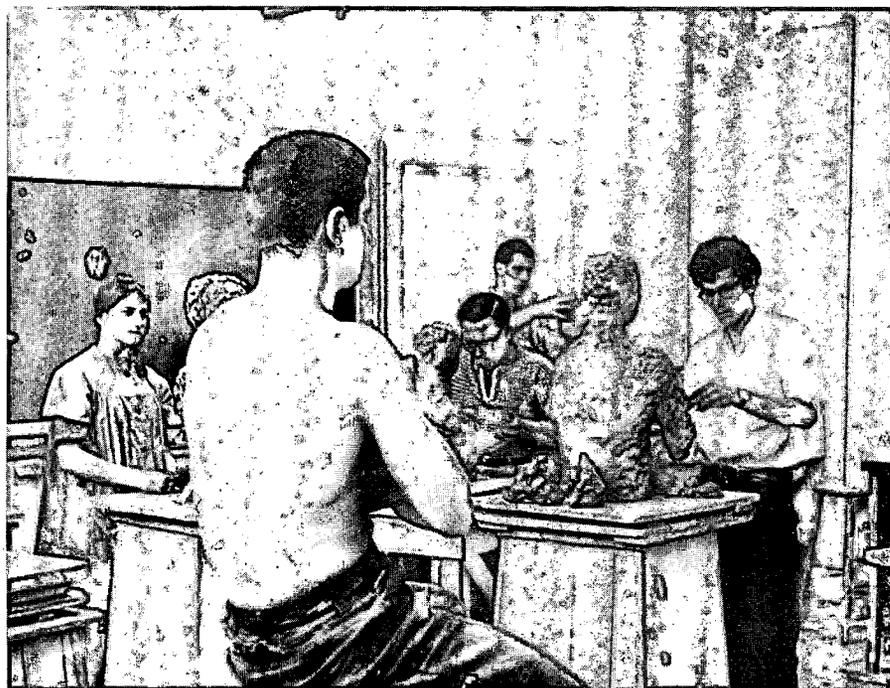
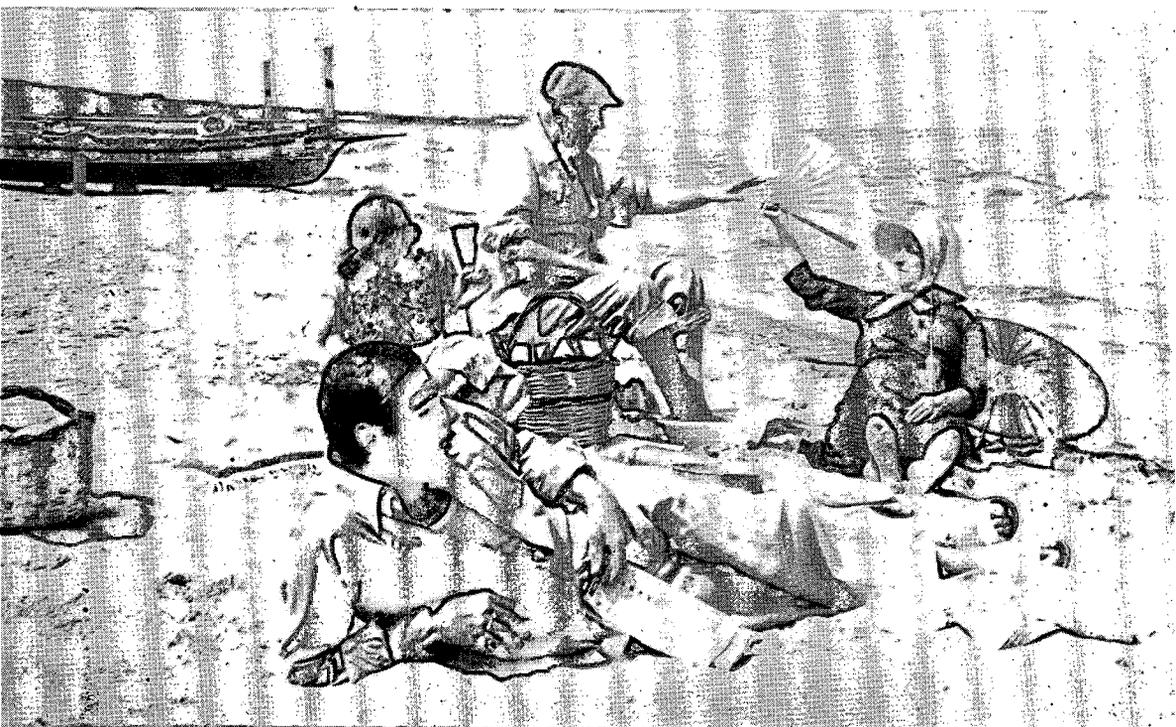
L'inconoscibilità dell'opera d'arte è quel che Hoveyda vede più chiaramente. Ogni sforzo di interpretazione è, dunque, parziale, forse persino arbitrario. Nell'atto della critica si scontrano due personalità: l'autore e colui che giudica. E' come un duello senza regole. Non c'è estetica che tenga; anzi, non c'è estetica per nulla. Hoveyda applica alcune conclusioni del positivismo logico e dell'analisi del linguaggio alla critica cinematografica. Abolisce ogni principio, guarda alla struttura significativa, al linguaggio appunto. Anche questa è una via. Si tratta adesso di sapere che cos'è oggi il linguaggio cinematografico, e quale rapporto si può istituire — attraverso di esso — fra l'autore e il critico. Un autore onnipotente perché crea-

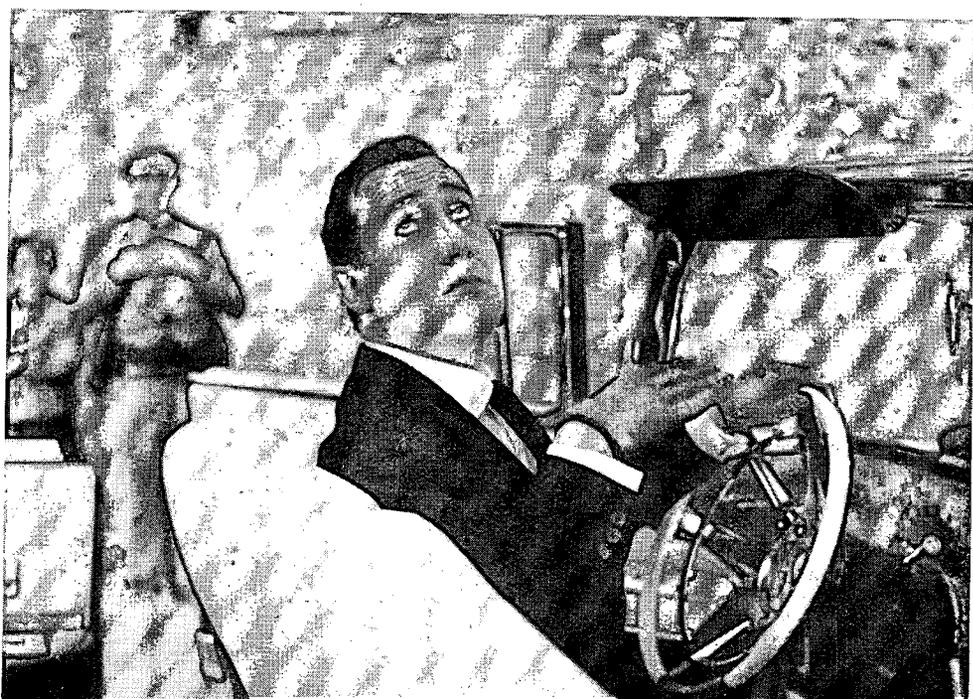
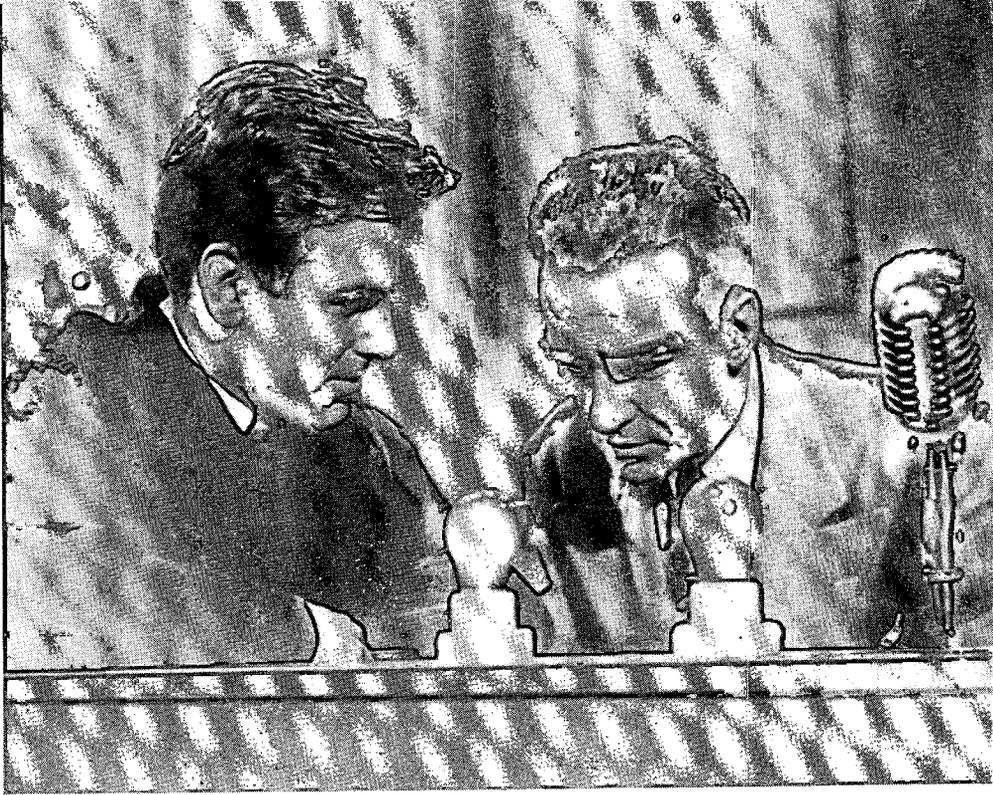
Obiettivo sui popoli

Anche quest'anno il fiorentino festival dei popoli si è dimostrato una rassegna viva e singolare, anche se può esserne meglio caratterizzato il tema etnografico. (Da *Mandara,* lungometraggio svizzero di René Gardi e Charles Zbinden sugli indigeni del Camerun, insignito del gran premio).

L'immagine disadorna, fuori di ogni effetto, come documento ed « anti-spettacolo ». Il cinema al servizio dell'inchiesta. (*In alto*: da *Cronique d'un été* di Jean Rouch e Edgar Morin - *in basso*: da *Temps du ghetto* di Edgar Rossif; ambedue prodotti dalla Francia).

Con *Terminus* l'inglese John Schlesinger analizza la comune giornata d'una grande stazione ferroviaria con il linguaggio impeccabile, ma che non scade al preziosismo, ereditato dalla scuola di Grierson.

Da *Africa Is My Home* del dottor Hagopian, esempio di film veramente etnografico, presentato dagli Stati Uniti.

De Gamle del danese Henning Carlsen si colloca a sè, sviluppando con viva partecipazione il tema della morte e del dubbio del vuoto nella vecchiaia, nella tradizione del cinema nordico

Il polacco Kazimir Karabasz si è rivelato attento cantore degli ultimi romantici, i musicanti (*Musikanci,* in alto a destra) e le compagnie girovaghe, attori o circo, con la loro malinconia (*W kregu ciszy,* qui sopra).

Scrupolosi, spettacolari, ma un po' esteriori sono apparsi i documentari canadesi. (*In alto*: da *Circle of the Sun* di Colin Low - *in basso*: da *Lesdieux*).

Film di questi giorni

Con *Divorzio all'italiana* Pietro Germi fa, spesso con finezza, la satira d'un costume nella cornice d'una Sicilia di provincia ancora legata alle tradizioni. (*In alto*: *Marcello Mastroianni e Odoardo Spadaro - in basso*: *Daniella Rocca e Marcello Mastroianni*).

Una vita difficile: tentativo interessante ma fallito di illuminare aspetti del costume del dopoguerra. Una eccellente prestazione d'attore. (*a destra*: *Alberto Sordi e Lea Massari* - *in basso*: *Alberto Sordi*).

Judgement at Nuremberg (Vincitori e vinti): Stanley Kramer prosegue, con maggiore capacità di concentrazione espressiva, i temi civili dei suoi ultimi film. (*in alto*: *Maximilian Schell e Montgomery Clift - in basso*: *Burt Lancaster*).

tore, solo parzialmente conoscibile perché essere umano. Un critico umile e disponibile ad ogni esperienza, ma nello stesso tempo forte di tutto il bagaglio della sua personalità. Allora, come risolvere la contraddizione fra la « disponibilità » ritenuta indispensabile per comprendere l'opera dell'autore e il « peso » della propria personalità? E come può Hoveyda, in particolare, giustificare la propria infatuazione per Cottafavi, la quale è un limpidissimo segno del prevalere schiacciante della sua personalità di critico sulla « umanità » dell'autore? Dove finiscono la sua umiltà, la sua « disponibilità »? E' probabile ch'egli non si sia ancora posto tali problemi, ma se non se li pone resta fermo dov'è — alle sue gracili idee e alle sue clamorose « cantonate » — e quella « critica della critica » (o « autocritica ») che auspica continuerà a galleggiare nel limbo delle buone intenzioni.

Ricostruire sta bene. Ma come? Con quali mezzi? Prescindiamo pure dalle follie dei più folli collaboratori dei *Cahiers,* lasciamo pure dormire in pace i Marcabru e non disturbiamo l'agghiacciante afasia degli autorevoli: tutti costoro sono difficilmente recuperabili. Ci possono interessare gli altri, invece. Disgraziatamente, le loro idee assomigliano a una grande insalata: sono tutto e non sono nulla, formano un pasticcio inestricabile. Anche per questa strada si arriva al mutismo. Se così non fosse, non si spiegherebbe perché Antonioni e Gerd Oswald, Fellini e Cottafavi, Eisenstein e Hitchcock, Anthony Mann e Stanley Donen, Rossellini e Cukor finiscano tutti nello stesso mucchio, dopo aver ricevuto un eguale trattamento esclamativo, irrazionale e infantile. « Sarebbe troppo semplicistico — dice Hoveyda — portare alle stelle un film perché l'universo del critico e quello del cineasta coincidono ». Infatti. Ma il guaio più grosso è che il critico non conosce affatto il proprio « universo » e ogni volta crede di poterlo identificare con quello di un autore (con quello di tutti indiscriminatamente, anche se si tratta di personalità diversissime). In questo caso, l'analisi del linguaggio non aiuta, dà il capogiro.

Non disperiamo: qualcuno ha i piedi sulla terra

I marxisti saranno schematici ma, almeno, rifiutano di volare intorno alla luna. E temiamo che, dopo la scomparsa di Bazin, siano rimasti gli unici ad accanirsi nell'esame preliminare dei dati di fatto. Non diciamo tutti i marxisti (anche il marxismo, in Francia, subisce gravemente i contraccolpi della crisi generale della cultura), ma

solo una parte di essi. Non diciamo neppure che siano immuni dalla malattia delle frasi fatte e delle vecchie schematizzazioni non più adatte a cogliere il significato della realtà in sviluppo. Tuttavia, sanno ancora distinguere fra concretezza e astrazione. « L'ideologia dominante, quella della borghesia », scrive Michel Capdenac, « riesce a imporre la maggior parte dei suoi dogmi estetici e delle sue convenzioni etiche. Senonché, l'esistenza d'una lotta di classe, l'importanza che nella nostra epoca ha assunto la lotta della classe operaia per la trasformazione della società, la parallela esistenza di una corrente rivoluzionaria fra gli intellettuali, influiscono in qualche modo sul cammino dei creatori. Ne consegue che molte opere risultano attraversate da complesse e contraddittorie linee di forza; da ciò talvolta nasce un'apparente confusione. Non è possibile, secondo me, accontentarsi di "puri" criteri estetici. Del resto, non si può elaborare alcuna estetica, alcuna teoria cinematografica prescindendo dal loro contenuto sociale e ideologico. Evidentemente, ci si deve augurare che il critico basi le proprie argomentazioni su alcuni principi estetici. Ma chiudersi nelle maglie di un sistema prefabbricato è fatica vana. Scriveva André Bazin, molto giustamente: "Occorre guardarsi dal pericolo di identificare il cinema con questa o quella estetica, e, peggio, con non so quale maniera, quale forma sostanzializzata di cui il regista avrebbe l'obbligo di servirsi, quanto meno come aroma o eccitante. La *purezza* cinematografica o, meglio si direbbe, il *coefficiente* cinematografico di un film va calcolato su quel che non si potrebbe dire allo stesso modo in pittura, al teatro o in un romanzo". Del resto, stando le cose come oggi stanno, non potrebbe esistere un sistema comune a tutti i critici, per la buona ragione che i suddetti critici (come i generali) non sono al di sopra delle classi, dei partiti (e dei partiti presi), delle correnti di opinioni, delle ideologie in cui sono più o meno formalmente impegnati. Parlare di un "annullamento" delle distinzioni — etiche o estetiche — sa di imbroglio, mentre la distinzione in quest'ambito fra destra e sinistra rischia di creare confusione. Un critico che mostra di possedere convinzioni di sinistra può demolire per ragioni "estetiche" un'opera che pure s'inserisce in una corrente rivoluzionaria conforme ai suoi principi etici. Per contro, l'opposto accade molto di rado: i critici che hanno effettivamente convinzioni di destra non sbagliano quasi mai il colpo e non perdono mai di vista il proprio obiettivo. Pensare — o fingere di pensare — che esistano l'obbiettività pura e la pura

imparzialità estetica è assurdo. Questo tipo di neutralismo è, in genere, illusorio. In fin dei conti, le scelte si fanno sul contenuto d'un'opera — non dico sul "soggetto", si badi — in relazione a realtà storiche ben precise e secondo l'opinione che i critici hanno della funzione che il cinema — spettacolo e linguaggio — assolve nel quadro di tale realtà ».

Un marxismo di questo genere si espone facilmente all'accusa di essere grezzo più del dovuto. Per la sua parte positiva, apprezzeremo la confutazione (superata in Italia, ma evidentemente ancora necessaria in Francia) dello « specifico filmico » e di tutte le diatribe uggiose che ne nacquero. Apprezzeremo anche la riaffermazione del valore parziale di qualsiasi tipo di oggettività, e ancor più l'avremmo apprezzata se Capdenac avesse aggiunto che la pretesa della oggettività assoluta (come criterio di giudizio) ha il significato di una precisa scelta ideologica e situa chi l'avanza — ricordiamo Charensol — in una delle molte correnti dell'idealismo conservatore.

Per la parte negativa (lo schematismo, la mancata impostazione dei problemi fondamentali), rimprovereremo a Capdenac di aver semplicemente enunciato la possibilità che un critico « di sinistra » stronchi — per « ragioni estetiche » — un film anch'esso, per così dire, « di sinistra ». Perché può accadere questo? Che valore hanno le ragioni estetiche, e di quali ragioni si parla? Ed è giusto, o ingiusto, che un critico « di sinistra » si comporti così? Di più: che cosa può impedire al critico di commettere un simile errore (ammesso che di errore si tratti); ha il critico coscienza di comportarsi in questo modo apparentemente contraddittorio? Ed è, questa, effettivamente una contraddizione? Siamo al centro del problema, ma il nostro marxista — pago di aver buttato il sasso — scantona.

Paul-Louis Thirard formula un giudizio crudele ma esatto sull'influenza dei *Cahiers du cinéma*. Anche questo è un modo per tenersi stretti alla realtà. Vediamolo: « L'apporto dei *Cahiers* è importante e negativo. Con l'onnipresenza e la ripetizione sono riusciti a spacciare film brutti per belli e viceversa (per il primo caso, ad esempio: *Fino all'ultimo respiro, La donna è donna, Le gattine;* per il secondo: *Non uccidere*). Poiché la tendenza pare stia per capovolgersi, qualcuno comincia a cautelarsi, e ne vien fuori un atteggiamento che rassomiglia in maniera assai divertente alle giravolte di Guy Mollet dinanzi al generale De Gaulle. Si veda la sorte riservata, fra i satelliti, agli ultimi film di Chabrol. Si veda anche come il di-

rettore dei *Cahiers* imprechi contro la "nouvelle vague" accusandola di tradimento e di cospirazione. Ora, in quale misura, e date le condizioni attuali della società francese, il fenomeno *Cahiers du cinéma* era evitabile? E' un altro problema. Per rispondere occorrerebbe essere uno storico o un sociologo ».

Cominciamo a sospettare che sia un giochetto, questo metodico scaricabarile della critica cinematografica. Arrivato allo scoglio grosso, il critico si ferma, siede e accende una sigaretta. Al resto, pensi chi sa. Gli storici, i sociologi, i politici, la gente qualificata, quelli che se ne intendono. Che può fare, lui, poveraccio? Guarda i film, dice la sua e torna a casa. A lui, il mondo probabilmente fa paura, e poi che fatica sarebbe quella di aggiornarsi un poco sulla storia e sulla sociologia. Anche chi sta coi piedi sulla terra ha di queste debolezze, in Francia.

Quanto ai *Cahiers* — per riprendere il discorso e concluderlo — abbiamo trovato anche di peggio dell'opinione espressa da Thirard. « Sul piano della critica — ha detto Robert Benayoun — l'apporto dei *Cahiers* è stato nullo. Si sono contraddetti troppo spesso. Le loro prese di posizione estremistiche (e validissime) su Hitchcock, Rossellini, Donen, Huston, Buñuel, Anthony Mann e altri hanno ricevuto nel corso degli anni smentite così clamorose perché sia necessario che un estraneo venga qui, "intra muros", a riaprire la ferita. Non ne è uscita alcuna teoria valida, non è venuta alla luce alcuna tendenza precisa. Tre generazioni di profeti hanno esercitato il loro potere, annientando ogni volta le tesi precedenti. Per contro, sul piano dell'espressione immediata, i *Cahiers* hanno indubbiamente favorito l'esordio di numerosi registi di grande talento, come Philippe de Broca e Jacques Demy. L'insistenza con cui, al 146 dei Champs-Elysées, si è battuto sul tasto della regìa è sfociata in una nuova forma di mecenatismo, confidenziale e semi-massonico, il quale ha radicalmente trasformato la struttura del cinema francese. Da questo crogiolo sono usciti film con stili spesso contraddittori, che rivelano più la presenza d'un metodo certo nuovo che non quella di un nuovo spirito. Ahimé, questo metodo — limitatissimo — sembra aver già fatto il suo tempo ».

In realtà, l'opera dei *Cahiers* avrebbe richiesto un esame più minuzioso: la rivista ha avuto, ed ha ancora, un'importanza notevolissima. Si fa presto a dire che è un'importanza negativa, per poi ammettere che alcuni giovani registi si sono fatti le ossa al 146 dei Champs-

Elysées. In attesa di un'analisi esauriente del fenomeno — che potrà venirci solo dalla Francia, com'è ovvio — potremmo suggerire, per parte nostra, di non dimenticare il peso che in tutta l'evoluzione della rivista ha avuto il gusto dell'esibizionismo (quella carica di autocompiacimento e quella volontà di scandalo, alle quali i redattori e i collaboratori — in questo almeno solidali — non hanno mai rinunciato, in alcuno dei periodi in cui si suddivide l'attività dei *Cahiers*). L'esibizionismo ha implicato una inevitabile deformazione mentale e una scarsa possibilità di comprendere lo sviluppo autentico delle cose: tutto si presentava alterato dinanzi agli occhi di questi scrittori in perenne adorazione di se stessi. Ciò, a noi sembra, deriva in parte dallo stato di insicurezza e di insoddisfazione nella quale sono cresciute — in Francia, e in seno alla borghesia, soprattutto — le nuove generazioni. Abbiamo veduto giovani piuttosto irritati che entusiasti, piuttosto delusi che combattivi, piuttosto frustrati che stimolati dalla realtà esterna. Il fenomeno dei *Cahiers,* al cinema, rappresenta — oltre il resto — una curiosa rivolta degli impotenti contro le « ingiustizie » della sorte. E' pure il frutto, si capisce, di una cultura in fase di decadenza. Nessuno lo nega, ma non vorremmo che, per tenere a fuoco sempre la sociologia e le componenti culturali, ci si dimenticasse di questa fondamentale componente psicologica, che serve a chiarire le ragioni non solo dei *Cahiers* ma anche della « nouvelle vague ».

In Italia ci sono ancora le caste

L'inchiesta italiana, che fa involontariamente da contraltare a quella dei *Cahiers,* abbraccia cinema, teatro, letteratura, arti figurative. Ungaretti, Pasolini, Buzzati, Monica Vitti, Antonioni, Silvana Mangano, Eduardo De Filippo, Strehler, Gassman, Minguzzi e Cassinari imbastiscono alla buona una specie di processo ai critici. Si sente che li hanno istigati ad essere cattivi, ma è un fatto che proprio non ci riescono. Dànno solo l'impressione di essere un poco incompresi, ma non poi troppo, siamo sinceri: appena un'ombra di risentimento altera la correttezza e la superficialità delle loro parole. Cassinari è il più maligno: « Proporrei che qualcuno dei nostri critici compilasse un'antologia delle critiche apparse in Italia negli ultimi vent'anni; e ciò per stabilire statisticamente quante volte la nostra critica abbia additato esplicitamente all'opinione pubblica una autentica opera d'arte, quante volte abbia avuto il coraggio di dire "questa statua o questo quadro passeranno ai posteri ", in una pa-

rola quante volte abbia fatto quello che si dice una " scoperta ". Credo che questa antologia critica di simili gesti coraggiosi e netti ne raccoglierebbe ben pochi ». Sottinteso: tutti i critici italiani sono, salva qualche rarissima eccezione, deficienti. Un'opinione rispettabile, come tante altre. Peccato che, per manifestarla, Cassinari abbia dovuto trasformare i critici in notai e in ragionieri, ammazzando con le proprie mani l'interesse (indubbio) che la proposta conteneva.

Ma questo è ancor poco se confrontato con la preoccupante cecità di un regista come Strehler. « C'è un altro appunto — dice — che mi sembra di dover muovere alla critica teatrale del nostro Paese: la mancanza di metodologie ben definite, di correnti, di " scuole ". La nostra è una critica impressionista, anarchica, imprevedibile. Cosicché talora ci succede di buscare la stroncatura più severa proprio da quel critico dal quale — conoscendone o credendo di conoscerne l'orientamento — ci saremmo attesi la lode più incondizionata ». Prescindendo da un errore di fatto (cui accenneremo fra un attimo), questo atteggiamento presuppone la bislacca convinzione che la critica debba essere prefabbricata e automatica, come una calcolatrice elettronica: se tu conosci la macchina, premi il bottone in alto a sinistra e sei certo del risultato, due più due fanno quattro, è tanto semplice. La macchina (il critico) ha certamente un bottone in alto a sinistra, o a destra (l'ideologia), ma il dito che preme (l'autore, il regista, l'attore ecc.) non è sempre lo stesso, ed anche il grado della pressione (la qualità dell'opera) cambia. Per cui, il risultato non potrà essere automatico e sicuro, come Strehler vorrebbe. Peccato. Allora, sfoghiamoci col dire che la macchina è guasta.

L'errore di fatto. Se c'è una critica che non può essere definita impressionista e anarchica (l'*imprevedibile* lasciamolo stare: è compreso nella sciocchezza della calcolatrice elettronica), questa è l'italiana. E' necessario dimostrarlo? Via, non scherziamo. E la mancanza, allora, di metodologie ben definite, di correnti, di « scuole »? Mai come oggi, e in nessun luogo come in Italia, il dibattito ideologico intorno alle ragioni e alle funzioni della critica è stato più vivo, mai si è assistito ad uno scontro così accanito, ampio e profondo, fra metodologie e correnti diverse (diciamone tre almeno: marxista, idealistica, cattolico-spiritualistica), ed ecco qua un candido che non si accorge di nulla e racconta amabili facezie per salotti provinciali. « So che mi si accusa — aggiunge Strehler — di dar scarso peso alla critica, di non leggere neppure gli articoli sui miei spettacoli. Non è affatto vero ».

Solo Pasolini, fra tutti gli intervenuti, sa stare al gioco. Attento alle ragioni della cultura più che a quelle dei gusti personali, pronto (troppo magari) al dibattito ideologico, lo scrittore-critico afferma: « Ho accusato i miei contemporanei di moralismo (i liberali) e di estetismo (i cattolici), ambedue, moralismo ed estetismo, presupponenti un mondo immutabile (figurarsi, l'Italia!), definitivo, concentrico, dove avesse reale valore una sola cultura: quella della classe dominante, cui i letterati flebilmente appartengono, anarchici o servi, angosciati o sciovinisti, conformisti o scapigliati, aperti (i liberali antifascisti) o chiusi (i cattolici estetizzanti, anche loro antifascisti). Ora sta nascendo un nuovo tipo di critica: quello presupposto dal neocapitalismo per le masse consumatrici. Sarà divertente vedere la critica farsi sempre più chiara e accessibile e imporre alle masse quello che le masse sono presupposte imporre. In questo giro di cultura aprioristica e preordinata i critici si ridurranno ad essere degli inventori di slogans. Per adesso viviamo ancora dei resti della civiltà agricola e commerciale: che spiega quel tanto di classicamente idillico che c'è sempre, in tutta la critica letteraria non solo italiana: e anche quel tanto di ferocemente paesano, di provinciale, negli strati bassi ».

Il « nuovo tipo di critica » che vuole « imporre alle masse quello che le masse sono presupposte imporre » è già una realtà precisa. Lo si potrebbe esaminare in tutte le sue sfumature, particolarmente chiare nell'opera dei recensori cinematografici dei quotidiani. Forse, Pasolini avrebbe fatto bene a distinguere fra critica a livello divulgativo-pubblicitario (si dia al termine pubblicità un significato più ampio e meno commerciale, come manifestazione culturale dell'ideologia neocapitalistica) e critica a livello saggistico intesa come sforzo di autocoscienza e tentativo di indagine sociologica. Non si esclude che anche la seconda sia vittima (necessaria) degli stessi miti che affliggono la prima, ma è la differenza di tono — di qualità di impegno culturale — che va messa in rilievo. La crisi della critica è la crisi stessa della cultura. A mano a mano che il prodotto artistico acquista valore e caratteristiche di bene di consumo, la critica si trova sempre più combattuta fra il bisogno di adeguarsi alla realtà delle cose (per non perdere il contatto e mantenere la possibilità di osservare la trasformazione nell'interno delle strutture) e il tentativo di opporsi alla corrente, nel desiderio (o nell'illusione) di dominarla e giudicarla. Non sosterremo certo che questo processo sia in tutti cosciente. Sap-

piamo solo che è in corso, e che non siamo in grado di intuirne — oggi — né la direzione né il significato profondo. Assistiamo — spettatori e attori insieme, come sempre accade nei momenti di trapasso da un tipo all'altro di civiltà — ad un conflitto ideologico che si sviluppa su diversi piani. L'essenziale (il sufficiente) è rendersi conto — come fa Pasolini — di questa realtà. Ignorandola, o respingendola (come fanno molti sciocchi e alcuni folli del tipo popolarizzato dai *Cahiers*), ci si espone al rischio della totale incomprensione, ci si taglia fuori dalla vita.

Antonioni allude alle stesse cose, anche se in forma diversa, quando afferma che, « mentre da una parte notiamo una certa evoluzione nella tecnica e nei modi di raccontare del cinema, proprio come fatto espressivo, la critica continua a giudicare i film, tranne alcune eccezioni, secondo canoni estetici non del tutto aggiornati ». « Noto — continua il regista — che in taluni casi la critica attuale dimostra di non essere in possesso dei mezzi tecnici, in quanto mezzi critici, per giudicare certi film... Vedo per esempio che nei confronti d'un film come *L'anno scorso a Marienbad*, che, bello o brutto che possa essere, per me rimane un film importante, c'è stato un certo disorientamento nella critica. Il recensore cercava la chiave per capire il film e questo secondo me dipende dal fatto che la critica non ha ancora intuito quelle che saranno le strade del cinema in un prossimo futuro ».

Per affrontare, e risolvere, il piccolo problema dell'*Anno scorso a Marienbad* sono più che sufficienti i « canoni estetici non del tutto aggiornati » cui accenna Antonioni. Una modesta conoscenza della storia del cinema, un esame attento delle pseudo-qualità del film anche attraverso un'interpretazione di stretta osservanza idealistica crociana, bastano per concludere che si tratta d'una fiacca, « ritardata » variazione sui temi e le forme del surrealismo. Applicando, o sforzandoci di applicare, « canoni estetici » più aggiornati — e, almeno teoricamente, sappiamo quali — si giunge a conclusioni ancora più catastrofiche: *L'anno scorso a Marienbad* finirà per apparirci non come una interessante manifestazione dello sviluppo del linguaggio cinematografico proteso alla ricerca di nuove basi su cui consistere, ma come il prodotto di un ingegno fuori della realtà, di un regista che nasconde dietro il « falso » problema (falso per lui che non lo afferra) d'una nuova dimensione dello spazio e del tempo narrativo — e quindi dei personaggi, e quindi della vita umana — una povertà ideologica disarmante, una insensibilità quasi ridicola, un estetismo me-

diocre, una « paura del mondo » cui non sapremmo attribuire nemmeno il valore di un sintomo di crisi sociologica riconoscibile. Quello di Resnais è, semmai, un caso patologico che riguarda lui soltanto e non può essere generalizzato.

Generalizzarlo significherebbe proprio precludersi la possibilità di acquisire quei « mezzi tecnici, in quanto mezzi critici, per giudicare certi film », *Marienbad* compreso. Si tratta di un finto problema, che più presto metteremo da parte, meglio faremo. Giacché il problema vero non è lì, ma — se vogliamo esemplificare almeno di sfuggita — nei film di Antonioni, nell'*Avventura* e nella *Notte*. Il cinema, fatto espressivo, cammina; la critica resta ferma. E' fatale che sia così, ma non è un dramma. E' proprio in questo graduale e faticoso adeguamento della critica alle « novità » del cinema che risiede l'importanza di ogni dibattito ideologico e « linguistico » scaturito dall'apparizione delle opere innovatrici. La chiarezza che la critica, stimolata da certe opere, raggiunge a poco a poco si inserirà in una evoluzione culturale complessa, dalla quale il cinema stesso (e la cultura) sarà progressivamente trasformato. Non solo, ma le innovazioni espressive e linguistiche — il cinema che cammina — non possono essere guardate unicamente come il frutto miracoloso del genio che le applica, inventandole dal nulla. Affermarlo sarebbe stupido e antistorico, poiché esse sono state rese possibili — non diciamo provocate o determinate — proprio da quella evoluzione culturale in cui anche il genio, cosciente o no, è immerso. *L'avventura* e *La notte* — per risalire indietro nel tempo — non sarebbero state possibili, in quanto opere innovatrici, se non avessero avuto alle spalle non solo l'attività precedente di Antonioni (*Cronaca di un amore* e *Le amiche,* soprattutto), ma anche il materiale critico che si è accumulato intorno ai problemi della società italiana, della funzione del cinema, del neorealismo, delle nuove forme espressive, della personalità dei registi « di avanguardia » come Fellini, Visconti, Antonioni appunto.

Le radici dei problemi non vanno cercate nella suddivisione degli uomini di cultura in caste. Tu di là, io di qua. Io invento, tu ti affanni a capire e non sempre capisci. Se il difetto della cultura cinematografica francese è di aver elevato a canone di giudizio una condizione psicologica assai particolare di insicurezza e di insofferenza, quello della cultura cinematografica italiana è di pretendere di creare (o conservare) compartimenti stagni fra settore e settore, di ignorare gli scambi continui che avvengono fra gli uni e gli altri. Si tende a ri-

durre la cultura ad una serie di laboratori per specialisti: il che è certo una conseguenza dell'influsso esercitato in Italia così a lungo dall'idealismo crociano. Pasolini direbbe che l'industria neocapitalistica della cultura ha buon gioco da noi proprio per questo: perché ha, fra l'altro, trovato questo terreno su cui attecchire. Fra le molte facce della crisi, eccone una che merita il più attento studio.

Piovene e i punti di concentrazione

Una osservazione di Piovene, che sembra nata quasi per caso, potrebbe esserci utile per fare un altro passo verso la chiarezza. La riferiamo per intero: « Moravia scrive, in uno degli ultimi numeri, su un personaggio di un film che non ho visto, che " è una posizione concettuale, non un uomo in carne ed ossa ". E' un giudizio che ripete spesso, a proposito d'altri film, come lo trovo spesso nelle critiche letterarie a proposito di romanzi. Così che mi viene da chiedere se i personaggi in carne ed ossa, nelle opere narrative non diventino sempre meno; poi, se la loro presenza sia tanto importante per i fini che oggi si propone l'arte; e ancora, se non sia sfasata la critica che ne fa un criterio. E se non bisogna accettare come altrettanto valido un romanzo i cui personaggi siano poco più che segni, degli X, degli Y, dei punti di concentrazione; e se quello che conta non sia invece la carica di verità-poesia che sta dietro, la sua violenza. E' un interrogativo, non un giudizio apodittico o una conclusione ».

La ricerca dell' « uomo in carne e ossa » nell'opera narrativa, nel film, nasce da un'altra esigenza dell'estetica crociana. Uomini vivi, non segni debbono esistere nell'opera d'arte, perché l'opera sia partecipe della qualità dell'arte e non, invece, di quella dell'oratoria o della filosofia. Piovene mette in dubbio il criterio, pare. Ma subito si contraddice affermando — sia pure in via presuntiva — che « conta la carica di verità-poesia che sta dietro, la sua violenza ». Una carica di « verità-poesia » produce personaggi in carne ed ossa e non segni. A meno di non intendere il significato di poesia in modo diverso da quello idealistico, cosa che Piovene non mostra di fare.

Ma il nucleo del discorso non è questo. Che valore potrebbero avere i personaggi « poco più che segni, degli X, degli Y, dei punti di concentrazione »? Per rispondere, lo stesso Piovene fornisce due elementi: la progressiva scomparsa dei personaggi in carne ed ossa; il dubbio che, comunque, essi abbiano oggi un'importanza minore ai fini dell'arte. Osserviamo i protagonisti — sono alcuni esempi sol-

tanto — dell'*Avventura,* di *Fino all'ultimo respiro* (film tutt'altro che spregevole anche se uscito nel clima della « nouvelle vague »), della *Notte,* di *Accattone.* Una cosa è sicura, nei loro confronti: sono assai più segni, manifestazioni di atteggiamenti ideologici o riflessi di verità acquisite dagli autori, che non personaggi nel senso pieno della parola. Non scorgiamo in essi una vita prepotente e autonoma. Non valgono per se stessi ma per le idee che « contengono » e in parte esprimono, per quella carica di verità che li fa esistere, dimostrazione concreta dell'impegno dei rispettivi registi verso la realtà e la cultura del nostro tempo. Non sono personaggi « belli » e perciò — in senso estetico idealistico — compiuti. Sono, piuttosto, personaggi che i loro autori si sono sforzati di rendere veri e significativi. Dunque anche le opere nelle quali agiscono, non sono « belle » in quel senso, ma — per quanto i registi hanno saputo — « vere ». Aggiungiamo che Antonioni, Godard, Pasolini muovono da ideologie diverse, che nei personaggi diventano (in misura più o meno grande) evidenti.

Piovene dice che la presenza dei personaggi « belli » e compiuti non è forse più così « importante per i fini che si propone l'arte ». Andava anche detto, probabilmente, che il binomio verità-poesia può — e deve — essere scisso nei suoi componenti. Per arrivare ai risultati estremi — non si può escludere che ci si arrivi effettivamente, nella vita concreta dell'arte di domani — va detto ancora che non consideriamo più indispensabile la qualificazione « poetica » della verità, che non la riteniamo un elemento essenziale dell'opera d'arte. Sappiamo che è assurdo, e puerile, affrontare certi problemi con simile leggerezza. Sia chiaro: non è che vogliamo affrontarli; li proponiamo semplicemente, ricavandoli dalle osservazioni — presentate in forma di interrogativo — che Piovene ha fatto.

E' lecito da tutto ciò ricavare un'altra conseguenza: quella — anch'essa largamente presuntiva — che si sta profilando la necessità di opere « brutte » o, quanto meno, sganciate dai canoni estetici intesi in senso tradizionale? Ed è lecito chiedere se, mutando i fini che l'arte persegue, non vada mutando l'idea stessa di arte? Quando i personaggi diventano « punti di concentrazione » o « segni », con quali criteri va giudicata la loro validità?

Piovene poneva un interrogativo. Al suo, noi ne abbiamo appiccicati — in coda — numerosi altri. In tutti questi risiedono i motivi (le origini e gli sviluppi probabili) della attuale crisi della critica,

che è — come ormai si è largamente visto — crisi di cultura. E' logico che non si possano trarre conclusioni: è troppo presto, siamo ancora ai nastri di partenza. Procedere sulla strada che cominciamo a scorgere davanti a noi è il primo dovere di tutti, non della critica soltanto. Procedere con cautela è il secondo dovere. Sarebbe per esempio un grosso guaio se, partendo dalla osservazione di Piovene, qualcuno scoprisse nei lunari personaggi dell'*Anno scorso a Marienbad* gli X e gli Y che già fanno al caso nostro, anticipazioni concretamente realizzate dell'esigenza del personaggi come « segno » e « punto di concentrazione ». Equivoci di questo genere certo ne accadranno molti, di impazienze e di scoperte affrettate (di false scoperte) ne vedremo più d'una. E' giusto e inevitabile; a differenza di Antonioni, non ce ne dorremo.

Ancora una cosa da dire, l'ultima. Se riuscissimo a osservare sotto questa luce tutti i problemi della critica (quelli estetici, quelli ideologici, quelli sociali, quelli pratici), ci assicureremmo buone probabilità di affrontare la crisi senza accrescere la confusione che esiste. Le ingenuità di Silvana Mangano (che non vede la corruzione dilagante in certi settori della critica professionale) o gli stupori di Monica Vitti (la quale non crede alle proprie orecchie quando sente che si scelgono i critici come si scelgono le patate al mercato) o le vanità degli autori che giudicano se stessi al centro del mondo vietandosi la comprensione razionale dei problemi della cultura, potrebbero essere inquadrate nella sfera di interessi che tutto, bene o male, comprende e giustifica. Da un esame delle condizioni attuali della società e delle ideologie che le determinano (e ne sono determinate) potrà emergere il filo che guiderà la critica verso un atteggiamento nuovo, coerente e fruttuoso dinanzi ai problemi dell'arte.

Se tutto è in crisi, nessuna meraviglia che anche la critica lo sia. Nessuna meraviglia per nulla, nemmeno per le stravaganze dell'esibizionismo francese e per la sua impotenza intellettuale, nemmeno per la mentalità castale degli artisti italiani, nemmeno — giungendo al limite — per i fenomeni di corruzione o per la contraddittoria politica che la stampa svolge nei confronti della critica cinematografica. In un gioco così vasto, gli errori non possono essere che numerosi.

I film

Divorzio all'italiana

R.: Pietro Germi - *s.* e *sc.*: Ennio De Concini, Alfredo Giannetti, P. Germi - *f.*: Leonida Barboni - *m.*: Carlo Rustichelli - *scg.*: Carlo Egidi - *mo.*: Roberto Cinquini - *int.*: Marcello Mastroianni (barone Ferdinando detto Fefé), Daniella Rocca (Rosalia), Stefania Sandrelli (Angela), Leopoldo Trieste (Carmelo Patané), Odoardo Spadaro (Don Gaetano), Angela Cardile (Agnese), Lando Buzzanca (Rosario Mulé), Margherita Girelli (Sisina), Bianca Castagnetta (Donna Matilde), Pietro Tordi (Avv. De Marzi), Laura Tomiselli (Zia Fifidda), Ugo Torrente (Don Calogero), Antonio Acqua (il parroco), Renzo Marignano (uomo politico) - *p.*: Franco Cristaldi per la Lux-Vides-Galatea - *o.*: Italia, 1961 - *d.*: Lux Film.

Si è più volte avuto occasione di rilevare come in Germi conti, prima d'ogni altra cosa, la felicità ed il piacere di raccontare una storia. Possiamo immaginare la cura con cui il soggetto prende i contorni di una sceneggiatura e questa si traduce nella pratica della realizzazione, con il metodo paziente del pittore che si crea prima i colori con successive fusioni ed impasti e poi abbozza sulla tela e quindi procede a stendere il quadro definitivo. Tale pazienza e continuità nel lavoro creativo traspare anche in *Divorzio all'italiana,* la cui qualità prima, davanti all'importanza del tema e al realismo o meno dell'ambiente rappresentato, è la piacevolezza del racconto, che si snoda leggero e divertente collegando personaggi maggiori e minori, uomini e sfondi geografici e civili. (Apprezziamo quindi, in primo luogo, l'affiatamento col regista, e con le sue intenzioni, dei due sceneggiatori, Ennio De Concini e soprattutto Alfredo Giannetti ora esordiente regista con *Giorno per giorno disperatamente*). Se non nuovo è l'interesse alla Sicilia di Germi — basti ricordare il robusto *In nome della legge* — inedito è questo suo rivolgersi deciso al piano irto di difficoltà della satira, che sembrava dovesse scontrarsi non tanto con la sua collaudata sicurezza nel dramma quanto con la sua cordiale bonomia che doveva qui venir sostituita con la indispensabile cattiveria del satirico. (Lo scrupolo filologico mi fa citare *La presidentessa,* riduzione della « pochade » di Hennequin, ma si trattava, come si ricorderà, d'una pellicola tirata via con la mano sinistra e per giunta d'una farsa vecchiotta, non di satira, che è tutt'altra cosa). La cattiveria c'è, e denuncia la appassionata partecipazione dell'autore alla materia trattata, partecipazione critica naturalmente e che salva un'assunzione di responsabilità e di scelta morale e civile pur nella descrizione d'un costume tutto negativo. Germi ci presenta un nobilotto di provincia, d'una provincia sepolta e ancor chiu-

sa che non risente di quella crescita che gli ultimi anni han portato innegabile alla vita comunitaria, come all'economia, dell'isola, oggi sempre più inserita in un quadro europeo. Questo barone Fefé di Cefalù, pigro, sornione, che vive annoiandosi senza un lavoro ed una preoccupazione seria al mondo, prototipo d'una nobiltà immiserita e decaduta ma ancor schiava di se stessa, del proprio passato, s'accorge un bel giorno che la cuginetta Angela che gli abita dirimpetto comincia a farsi donna e lo interessa assai più della invadente e devotissima moglie Rosalia. Poiché in Italia non esiste il divorzio e la locale società non tollererebbe un concubinaggio, Fefé pensa ai cento modi di liberarsi della moglie, finché non gli matura dentro la singolare idea d'un singolarissimo « divorzio all'italiana »: spingerà la moglie all'adulterio, la sorprenderà in flagrante e sarà quindi legittimato, da un articolo del codice penale tuttora vigente, ad ucciderla « per motivi d'onore ». Qualche anno di prigione, abbreviato dalla buona condotta, e all'uscita potrà tranquillamente impalmare la bella Angela fra il rispetto e la considerazione dei suoi concittadini. Senonché, ed è un tocco finale indispensabile, la sequenza conclusiva ci mostra un Fefé finalmente soddisfatto con accanto la seconda moglie in seducente costumino da bagno, ma che non s'accorge come la moglie, sotto i suoi occhi, già lo stia tradendo col primo venuto. E' questa amarissima ultima pagina che fa pensare come difficilmente il film possa esser preso a sostegno d'una tesi divorzista, anche se l'autore s'è dichiarato in questo senso: mancano sia la simpatia per il protagonista, che è un « vitellone » invecchiato e non la vittima d'un legame ormai pesante, sia una conclusione che mostri come i suoi problemi si risolvano con la « liberazione » dal primo matrimonio. Germi, del resto, non è mai stato un ideologo e non è uomo a cui riescano i film cosiddetti « a tesi »; meglio dunque prendere la pellicola com'è, un acre ritratto di costume volto, questo sì, a distruggere tale costume, puntellato ad un articolo del codice senz'alcun dubbio superato e da abrogare. Qui torna la felicità del narratore che, più che su alcuni passaggi obbligati da film « a tesi », si spiega nell'evocazione in immagini pungenti d'una cittadina emblematica di tradizioni dure a morire: si veda il corrosivo umorismo con cui è descritto il clima del caffé dove i « notabili » si riuniscono la sera a discorrere dell'eterno argomento delle conquiste amorose vere o presunte, o la precisione psicologica dei riflessi sul pubblico, che gremisce la sala cinematografica del paese, della proiezione d'un film « proibito » come *La dolce vita*. C'è sicuramente dell'eccesso, ma non si dimentichi che siamo pur sempre sul piano della satira; così, Fefé è dipinto come la somma di tutto ciò che immaginiamo in un nobile sulla via della decadenza, ma ancora attaccato ad un prestigio formale; e Marcello Mastroianni concorre con l'autore a dar vita ad un personaggio ricco di sfumature, dove, con qualche compiacenza, contraddizioni e limiti interiori sono tradotti anche fisicamente in tic nervosi, in una sapienza e duplicità di occhiate, sotto l'apparenza d'un'eterna sonnolenza e disattenzione. Anche Daniella Rocca, dopo alcuni film di poca importanza, si rivela attrice compiuta nel disegno della petulante Rosalia, alla resa psicologica e fisica della quale ha saputo sacrificare anche la naturale bellezza. Meno convince Leopoldo Trieste, che è un pit-

tore innamorato di Rosalia che il marito subdolamente induce a conquistare: l'estro dell'attore, la sua spontanea comicità, vanno infatti imbrigliati e contenuti se non si vuole, come qui, scadere a fastidiosa macchietta di repertorio, che sbiadisce i colori della satira e contribuisce ad avviarla, nella seconda parte, più faticosa e pesantemente condotta, sui poveri binari della farsa. Di piacevole freschezza, anche se modellati su esempi famosi (le evasioni oniriche di Danny Kaye nei suoi primi film), i sogni a cui il protagonista affida, ad occhi aperti, la discussione con se stesso sul mezzo migliore per eliminare la moglie prima che gli soccorra l'idea del « divorzio all'italiana ».

ERNESTO G. LAURA

Una vita difficile

R.: Dino Risi - *s.*: Rodolfo Sonego - *sc.*: R. Sonego - *f.*: Leonida Barboni - *m.*: Carlo Savina - *scg.*: Mario Chiari, Mario Scissi - *mo.*: Tatiana Casini - *int.*: Alberto Sordi (Silvio Magnozzi), Lea Massari (Elena), Franco Fabrizi (Simonini), Lina Volonghi (madre di Elena), Claudio Gora (Comm. Bracci), Antonio Centa (amico di Elena), Annabella Incontrera, Paolo Vanni (Paolino), Mino Doro, Daniele Vargas (marchese Cafferone), Valeria Manganelli, Salvatore Campochiaro, Carolyn Fonseca, Alfonsina Cetti, Bruna Perego, Enzo Casieri, Leo Monteleoni, Antonio Marrosu e la partecipazione di Silvana Mangano, Alessandro Blasetti, Vittorio Gassman, Renato Tagliani - *p.*: Dino De Laurentiis per la D. De Laurentiis Cinemat. - *o.*: Italia, 1961 - *d.*: D. De Laurentiis Distrib.

Al soggettista e sceneggiatore Rodolfo Sonego, piuttosto che al regista Dino Risi, dobbiamo i motivi d'interesse che suggerisce questo film ideato su misura delle caratteristiche fisiche e delle possibilità interpretative di Alberto Sordi. Da oltre un decennio, ormai, Sonego è andato rivestendo un ruolo non trascurabile nella definizione di un particolare prodotto medio del cinema italiano, rivolto essenzialmente a delineare certi dati fra i più caratteristici del costume del nostro paese attraverso il comportamento di un suo rappresentante tipico — benché caricaturato in previsione delle tinte ora comiche ora farsesche che saprà imprimere al personaggio un interprete fra i più consonanti al gusto delle platee popolari — che si vuole impastato in eguali proporzioni di mediocrità e di onestà. A Sonego, tuttavia, non sembrano arridere la stessa fortuna e gli stessi risultati, sul piano dell'opera cinematografica compiuta, di altri suoi colleghi che si muovono nel medesimo ambito (pensiamo, per fare un esempio, agli Age e Scarpelli di *Tutti a casa*), in quanto il suo umorismo più caustico, la sua amarezza più diffusa nel considerare certi fenomeni della realtà italiana del dopoguerra non hanno mai interamente trovato un'adeguata rispondenza nei registi cui sono stati affidati i suoi scenari; che hanno finito, in tal modo, con l'assumere le tinte di un generico qualunquismo piuttosto che quelle di un impegno dichiarato e totale con la realtà considerata. Questo è anche il caso (basti pensare alla contraddittoria soluzione finale della vicenda e come essa è stata sbrigativamente rappresentata) di *Una vita difficile*.

Silvio Magnozzi, il protagonista, è un uomo tutto d'un pezzo, fermo nei propri convincimenti, ma sufficientemente umano per scansare i pericoli più gravi, come è quello di farsi ammazzare per una causa (la lotta antifascista) che pur riconosce sacrosanta e alla quale non esita a dare il suo contributo. Il film prende in considerazione la sua esistenza dall'epoca del-

l'armistizio dell'8 settembre ai giorni nostri. Benché non lo dichiari mai esplicitamente, egli è un comunista convinto, che non ammette compromessi; le sue debolezze sono d'altra natura. Dopo l'armistizio, al Nord, ha conosciuto una ragazza che lo ha aiutato a sfuggire alla cattura dei tedeschi. Finita la guerra i due si ritrovano e convivono a Roma in sprezzo ad ogni convenzione. Ha inizio così una vita di sacrifici e di rinuncie, determinata dal fermo proposito di lui di mantener fede ai princìpi dettatigli dalla propria coscienza e dalla propria insoddisfazione. Preferisce, dunque, vivere con la modesta retribuzione di un giornale di estrema sinistra al quale collabora e avere il tempo di portare avanti la stesura di un suo romanzo piuttosto che cedere alle sollecitazioni borghesi della ragazza che vorrebbe che egli portasse a termine gli studi di architettura. Tanto si batte per i suoi ideali politici e si mantiene impermeabile ad ogni tentativo di corruzione che, per avere denunciato semplicemente alcune verità, si busca prima una condanna per diffamazione e poi due anni e tre mesi di carcere dietro falsa accusa di aver partecipato ad un tentativo di rivolta armata contro lo Stato. Uscito di prigione, lo si direbbe cambiato, se tenta di dare un nuovo assetto alla propria vita sposando la ragazza e facendo un vano tentativo di laurearsi; ma una nuova crisi lo porta ad accusare la moglie di avergli soffocati i propri ideali. Rimasto solo, si getta ancor più accanitamente nella lotta e nella difesa dei suoi princìpi; ma le sconfitte e le delusioni gli si accavallano fino a fargli credere di essere uno spostato ed un fallito. Dieci anni dopo anche lui si sarà piegato ai compromessi, si sarà ricongiunto alla moglie ed avrà acquistato finalmente il benessere adattandosi a fare il lacché ad un ricco editore.

La parabola del personaggio, che abbiamo voluto a bella posta rievocare nelle sue tappe principali, apparirebbe abbastanza conseguente se non vi interferisse, negli ultimi minuti di proiezione del film, un estremo (e definitivo?) gesto di rivolta da parte del protagonista contro un sopruso del suo superiore. Non sappiamo se tale sommario e sbrigativo capovolgimento di situazione vada attribuito a un deliberato, ma poco chiaro, proposito dell'autore dello scenario, oppure a ragioni di altra natura. Certo si è che la sua presenza smorza non poco il tono di lucida amarezza di cui il racconto era precedentemente intriso. Questa stortura a parte, altri limiti si rinvengono nel film più facilmente attribuibili alla regia di Dino Risi. Si tratta, per lo più, di limiti strutturali, di scompensi di tono; il quale oscilla di frequente dalla caricatura sapida e ricca di « humour » — come nella godibilissima sequenza della cena dei nobili dopo l'annuncio dei risultati del Referendum — al semplice grottesco accentuato da alcune espansioni incontrollate di Alberto Sordi. A tale riguardo, la prima metà del film è assai più chiara e composta — quasi sempre esente da ambiguità e incoerenze — della seconda, che si sfalda in maniera più avvertita nella prolissa e divagante sequenza ambientata a Viareggio, dove Silvio si reca per tentare di convincere la moglie a tornare a vivere con lui.

In definitiva, l'occasione (la migliore di tutte) che si presentava a Dino Risi di riscattarsi con questo film dai suoi trascorsi di regista non privo di ambizioni quanto meno artigianali, è andata sostanzialmente perduta. L'ha

saputa cogliere, invece, — assieme a Sordi che, a parte le accentuazioni accennate, è riuscito a tradurre con accenti adeguati alla caricatura l'amarezza del personaggio — l'attrice Lea Massari, che ha superato una prova non poco rischiosa conferendo una soffusa varietà di accenti alla figura della moglie, dapprincipio tenera di attenzioni e via via sempre più disamorata, distratta, incomprensiva di fronte alle irriducibili determinazioni del compagno e consorte.

LEONARDO AUTERA

Day of the Gun
(L'occhio caldo del cielo)

R.: Robert Aldrich - *s.*: dal romanzo « Sundown at Crazy Horse » di Howard Rigsby - *sc.*: Dalton Trumbo - *f.* (Eastmancolor): Ernst Laszlo - *m.*: Ernest Gold - *scg.*: Alexander Golitzen e Alfred Sweeney - *mo.*: Michael Luciano - *int.*: Kirk Douglas (Brendan O'Malley), Rock Hudson (Dana Stribling), Dorothy Malone (Belle), Joseph Cotten (John Breckenridge), Carol Linley (Missy), Neville Brand (Frank), Regis Toomey (Milton Wing), José Torvay (Rosario), Margarito De Luna (José), Jack Elam (Ed Hobbe), Rad Fulton (Julesberg Kid), Adam Williams (Calverton), John Shay - *p.*: Eugene Frenke, Edward Lewis per la Universal-International - *o.*: U.S.A., 1961 - *d.*: Universal.

Negli ultimi tempi Hollywood si fa ricordare sui giornali soprattutto per gli incendi delle ville e le alluvioni di fango, immagini d'attualità che aprirebbero il cuore agli scrittori impegnati « of the thirthies », gli stessi che presagivano bibliche catastrofi per la moderna Sodoma. Il nome della città che apriva orizzonti di speranza ai più rigorosi intellettuali europei, da Giaime Pintor a Jean-Paul Sartre, appartiene ormai al passato. Le sue magie sono affidate alla memoria della televisione, che riunisce intorno a sé gli ultimi devoti di Garfield e di Bogart. C'era una volta.

Oggi l'incantesimo è rotto, le macchine spettacolari non funzionano più, la capitale del cinema si è spostata a Roma. E le formule antiche, soprattutto se maldestramente ammodernate, danno luogo in California solo a spettacoli stanchi, noiosi, irritanti. E prendiamocela pure con uno dei nostri amici di ieri, l'inquieto Robert Aldrich, visionario di osservanza wellesiana, « spalla » di Rossen e del grande Chaplin, abbastanza intinto di angoscia europea e maltrattato dall'industria per farsi una reputazione da intellettuale. Certi suoi film, come *Un bacio e una pistola* e la trascrizione de *Il grande coltello* di Odets, rimangono esempi di una narrativa cinematografica posthemingwayana, da lettore di Dashiell Hammett che scopre il mondo amorale di Spillane, un piede nella tradizione umanitaria di Lincoln e il resto del corpo nella nube atomica. Sesso, violenza, i gialli da edicola di stazione, Husserl, « Huit clos », il « cool jazz », il maccarthysmo, la crisi della politica estera americana: insomma, quante cose volevamo vedere in trasparenza nelle immagini suggestive evocate da Aldrich, che non è mai stato un grande regista e tuttavia ha vissuto una stagione artistica di ambigua eloquenza. Pensiamo al suo film più bello, o per lo meno più americano, che è forse *Vera Cruz,* Burt Lancaster e Gary Cooper amici-nemici in un western beffardo, picaresco, intellettualistico, ma certo anche sincero: prova positiva della capacità di Aldrich a rappresentare la sua contorta problematica nelle forme tradizionali del film hollywoodiano. Ma pur godendo lo spettacolo ci accorgevamo di essere vicini al punto di rottura:

quando il profumo d'antico sarebbe divenuto sentore di vecchio, la forza sarebbe degenerata in violenza gratuita, l'intelligenza in presunzione intellettualistica. Il momento è venuto con *L'occhio caldo del cielo,* autentica bancarotta del western alla quale Aldrich ci aveva preparati con una serie di brutti film europei e con la prospettiva di un *Sodoma e Gomorra* che per un regista acuto e ironico come lui è una specie di suicidio morale.

Aldrich ha girato *L'occhio caldo del cielo* per la Bryna, che è la casa di Kirk Douglas: un attore ambizioso che non ha il gusto sicuro del suo collega Lancaster e alterna prove importanti a solenni guittate. Abbiamo citato Lancaster perché fu lui il produtdore di *Vera Cruz* e perché la distanza che separa i due film è immensa, paradigmatica del ritmo davvero alluvionale con cui procede la crisi di Hollywood.

Nell'immediato dopoguerra fummo tra quelli che seguirono con maggiore impegno l'inserirsi di un interesse storicistico nel western (che è sempre stato, del resto, film storico). Ci parve che il genere potesse guadagnare da un approfondimento della propria tematica: e film come *Sfida infernale, Il fiume rosso,* la trilogia militare di Ford ci andavano dimostrando che eravamo nel giusto. Contemporaneamente, però, si moltiplicavano gli innesti di altra natura, gli esperimenti da laboratorio, i melodrammi truccati, i gialli con il cappellone. La psicanalisi arrivò nel West se non erriamo con un film di Walsh, *Notte senza fine,* e i guai non si contarono più. Oggi si può dire che nessuno, tranne qualche regista della serie C che viene miracolato ogni tanto, sa più dirigere un western. Neppure Ford padroneggia ormai la sua materia con la sicurezza di dieci anni fa. Il gusto del pubblico ha determinato una ricerca dell'effetto violento, dell'allusione morbosa, che guastano il puro piacere dell'avventura, l'antica gioia pionieristica del western. Il film della prateria era un sogno di libertà e di giustizia (scusate se è poco) goduto attraverso il cinema: magari ingenuamente, con un'identificazione da ragazzini nell'eroe, con una fiducia disarmata nei valori positivi della vita. Era il mito americano della grande era dell'immigrazione a Roosevelt, attraverso anni gai, anni feroci e anni ruggenti. Oggi la scena è diversa, la musica cambia: c'è da stupirsi che anche il western non abbia più lo stesso suono?

Torniamo ad Aldrich. Per imbastire un western è costretto a mobilitare una situazione da tragedia greca: fa innamorare il cowboy di una ragazza che alla fine si scoprirà essere sua figlia. *Homo Faber* di Max Frisch a un livello dopolavoristico. Chi ha combinato l'impiccio è uno sceneggiatore « blacklisted », Dalton Trumbo, uno dei « dieci di Hollywood ». Ci era piaciuto il suo copione di *Spartacus* perché aveva conservato, pur fra cose di pessimo gusto, il mordente attuale della narrazione di Fast, dando una necessità al film. Per *L'occhio caldo,* se fosse uno scrittore italiano, diremmo invece che Trumbo s'è rifatto allo stile delle *Novelle della Pescara*: ma un certo dannunzianesimo, a ben vedere, c'èra già in un suo bolso romanzo antimilitarista di parecchi anni fa. *L'hai avuto il tuo fucile, Joe.* Non riusciamo a vedere in questa sceneggiatura di Trumbo altro che dilettantismo culturale, manierismo, ricerca dell'effetto. Quanto all'esecuzione, Aldrich non sembra più lui che in certi fugaci attimi nei quali, evidentemente, la situazione lo diverte, provoca il suo in-

teresse. Il resto è narrato con distratta pedanteria, senza partecipazione. A parte Douglas che rispecchia anche come attore la scadente qualità del film, gli altri interpreti sarebbero degni di migliore fortuna: Rock Hudson invecchiando migliora e Dorothy Malone è la più aggiornata immagine della donna pioniera. Ma il gusto dell'aria aperta e dell'avventura s'è ormai vanificato.

TULLIO KEZICH

Judgement at Nuremberg
(Vincitori e vinti)

R.: Stanley Kramer - *s.* e *sc.*: Abby Mann, da un suo lavoro televisivo - *f.*: Ernst Laszlo - *m.*: Ernest Gold - *scg.*: Rudolph Sternad - *c.*: Joe King - *mo.*: Fred Knudtson - *int.*: Spencer Tracy (Haywood), Burt Lancaster (Janning), Richard Widmark (Lawson), Marlene Dietrich (madame Bertholt), Maximilian Schell (avv. Rolfe), Judy Garland (Irene Hoffmann), Montgomery Clift (Peterson), William Shatner (Byers), Alan Baxter (gen. Marrin), Joseph Bernard (Radnitz), Ray Teal (Ives), John Wengraf (dott. Karl Wieck), Martin Brandt (Hofstetter), Hans Conried (Entertainer), Werner Klemperer (Hahn), Torben Meyer (Lammpe), Kenneth MacKenna (Norris), Ed Binns (Burkette) - *p.*: Stanley Kramer Prod. - *o.*: U.S.A., 1961 - *d.*: Dear.

Ci ricrederemo su Stanley Kramer? L'oratoria di *L'ultima spiaggia* e di *E l'uomo creò Satana* merita miglior giudizio, dopo che abbiamo veduto *Vincitori e vinti?* Siamo già arrivati al momento della rivalutazione, per un uomo che è ancora in piena attività e che anzi sta adesso acquistando maggior coscienza dei compiti d'un cineasta all'altezza dei tempi?

Abbiamo il sospetto che le nostre siano domande retoriche. Il film più recente di Kramer è un'opera poderosa, sottile e perentoria. Ma di che opera si tratta? Un saggio di storia? Un manifesto politico? Un dramma? Elencando questi termini, evitiamo di proposito la categoria crociana dell'oratoria, che è la prima a venire alla mente. Sono proprio le opere come *Vincitori e vinti* — quelle che il Croce avrebbe inserito nella « letteratura » e giudicato frutto di un pathos oratorio — a proporre nuovi temi per un dibattito estetico di cui si avverte sempre più pressante la necessità.

Nulla di lirico, nulla di commosso e di « purificato » nell'aria limpida dell'arte, troveremo osservando il film di Kramer. La storia (il processo a quattro giudici tedeschi, schiavi coscienti del nazismo) si snoda nel clima secco e sgradevole dell'inchiesta. Che cos'è stata la dottrina nazista? Qual'è il genere di debolezza (e di connivenza) umana che ha indotto personalità rispettabili ad accettare i crimini più nefandi in nome della nazione e della razza? Il regista di ciò si occupa. Ha occhi per i personaggi, e per la materia del dramma, solo perché attraverso i primi e la seconda riesce a precisare la sua particolare idea del nazismo: un prodotto di circostanze storiche singolari e di alcune aberrazioni profonde dell'anima tedesca. Sui pericoli del nazismo — e sulla possibilità che esso sciaguratamente risorga — dicono parecchio, e con grande acutezza, il servile ossequio dei due domestici assegnati alla casa del magistrato americano cui spetta di processare i giudici, la rigidezza prussiana della vedova del generale (Marlene Dietrich), pronta a giustificare tutto per servire il mito orrendo della disciplina, l'atmosfera della birreria con la sua orchestrina di giullari melensi, la paura dei coniugi ebrei che vivono nel 1948 a Berlino in una condizione precaria. Dicono parecchio, cioè, le cose minori del film, più ancora di quelle

importanti che accadono al processo.

Visti in funzione di un giudizio da esprimere (per esprimerlo nel modo più chiaro e storico possibile) i particolari che chiameremmo di contorno hanno il valore delle tessere di un mosaico, dove il mosaico è l'inchiesta stessa e le tessere sono gli elementi che lo costituiscono e insieme lo giustificano. I personaggi sono conseguenze di un lavoro di indagine più di quanto non siano protagonisti di un dramma. Kramer non poteva spiegarsi meglio di come ha fatto. Quando il presidente impone la sua volontà al tribunale (sono tre i giudici e uno vota contro), il dramma non è chiuso, come sarebbe logico ritenere, ma si prolunga in un'appendice che illustra definitivamente il significato dell'inchiesta e l'importanza « strumentale » dei personaggi. L'americano visita in carcere il principale degli accusati, che egli ha fatto or ora condannare all'ergastolo. Era un grande giurista. A suo modo (ed entro certi limiti) era anche un uomo probo, che agì per amore di patria. Adesso sente il bisogno di giustificarsi, dopo che in tribunale, onestamente si è accusato. « Lei mi deve credere — dice all'americano — Non avrei mai immaginato che i nazisti giungessero a tanto ». La risposta è crudele, spietata e solenne: « Avrebbe dovuto capirlo quando condannò il primo uomo a morte ». Kramer non fa concessioni: la colpevolezza di chi ha subito il nazismo (tutto il popolo tedesco, anche i suoi figli migliori) non è minore di chi lo ha sostenuto apertamente.

Ancora. L'avvocato difensore (un eccellente Maximilian Schell) va a congedarsi dal giudice americano. Gli dice: « Non si illuda. Fra cinque anni gli uomini che lei ha condannato saranno tutti in libertà ». Infatti. Una didascalia alla fine avverte che oggi, di tutti costoro, non ve n'è più uno in prigione. Come se la giustizia — e fu giustizia vera — avesse scherzato.

Perché questo? Per opportunità politica, per assecondare il gioco della diplomazia internazionale nel conflitto fra l'est e l'ovest. E' il secondo motivo del film, ed è anch'esso un motivo concreto (oratorio), lontanissimo da qualsiasi « trasfigurazione » artistica. Allorché il giudice sta per pronunciare la sua sentenza, scoppia la crisi di Berlino. 1948, appunto. Il ponte aereo, l'offensiva staliniana contro gli alleati occidentali in Germania. Uomini politici e militari premono sull'onesto americano che vuol fare giustizia. Gli Stati Uniti hanno troppo interesse a conservarsi l'amicizia del popolo tedesco, in questo momento, per poterlo « umiliare » con la condanna degli imputati ai quali va la sua intera simpatia. Il giudice non cede, se non formalmente. Comprende e giustifica tutte le ragioni politiche, ma condanna.

Vincitori e vinti è un film lungo e complesso. Illumina molte facce della Germania di ieri e di oggi, di nazisti e di antinazisti e di gente comune, con una esattezza indiscutibile. Ha una importanza politica eccezionale. Che l'America sia capace di nutrire uomini come Stanley Kramer — i quali sanno ribellarsi al conformismo ideologico in una misura così ampia — è sintomo rassicurante. Vedendo opere di questo genere, possiamo ancora apprezzare i valori della cosiddetta civiltà occidentale, ed è un fatto non da poco. Kramer è un rooseveltiano (come il presidente del tribunale), e dicendo rooseveltiano diciamo non tanto l'assertore di un certo sistema politico quanto l'erede di una tradizione morale connaturata alla storia stessa degli Stati Uniti.

Bisogna aggiungere che Kramer è anche nazionalista non immune da ingenuità e retorica. Il suo giudice — americano tutto di un pezzo, pragmatista severo e prototipo dell'uomo comune — è presentato con orgoglio. Fino a quando la provincia americana genererà uomini di questo stampo, le sorti del paese (e del mondo) saranno in buone mani. Sappiamo, vedendolo, che non sbaglierà mai, che il Bene — più ancora che il senso storico della giustizia — trionferà ineluttabilmente. La scelta di un attore come Spencer Tracy è significativa e toglie subito ogni dubbio, se mai ne avessimo. E' l'« eroe positivo », in una accezione non troppo diversa da quella teorizzata dal realismo social-staliniano. E proprio qui sta il limite più grave di *Vincitori e vinti*. Il suo debole valore estetico (inteso in senso crociano) è, certo, un difetto piccolo se confrontato alla rigidezza ideologica e ottimistica della caratterizzazione del giudice. Dunque, i limiti di un film possono anche essere cercati altrove che non nella « inespressività » e nella forma oratoria? Poniamo soltanto una domanda.

Se ricordiamo *L'ultima spiaggia,* ci avvediamo che il difetto di quel film era ancora un limite estetico (così, almeno, noi lo registrammo): l'inadeguatezza della forma che non riusciva ad esprimere un tema così alto come il pensiero della prossima, probabile distruzione dell'umanità. Un animo non abbastanza commosso, non abbastanza tragico, immiseriva l'intuizione tragica di una realtà considerata imminente. *Vincitori e vinti* ci costringe, invece, a trattare argomenti diversi, non estetici in senso proprio, e crediamo con maggior ragione. Per questo, ci pare giusto lasciare in sospenso un giudizio sul film, e, più in generale, su Stanley Kramer. Noteremo soltanto che l'interpretazione degli attori (quasi tutti « divi » di fama consacrata) è di una esemplare stringatezza. Abbiamo già detto di Marlene Dietrich, di Maximilian Schell e in parte di Spencer Tracy. Richard Widmark è un pubblico ministero efficacissimo. Montgomery Clift disegna con verità e commozione il piccolo personaggio di un teste; lo stesso fa — con un atteggiamento antidivistico che le torna ad onore — Judy Garland. Il meno persuasivo risulta Burt Lancaster, stranamente impacciato e talvolta pletorico nei panni del maggiore degli imputati. Che cosa significa? Che Kramer ha imparato a guidare gli attori con polso più fermo? Che, produttore abile oltreché regista, li sa scegliere con maggiore accortezza? Che il ricorso ai « divi » dimostra quanto Kramer rimanga legato alle formule del cinema hollywoodiano, rinnegandole semmai dall'interno e convincendo i « divi » stessi a superare la loro condizione di mostri sacri?

Anche qui, per ora, solo domande. *Vincitori e vinti* indica che il miglior cinema americano è in fase di trapasso. Converrà, per le ragioni dette, seguirla attentamente, questa evoluzione.

FERNALDO DI GIAMMATTEO

I documentari

Un festival utile, ma da caratterizzare

Siamo convinti, è bene dirlo subito, dell'importanza e del significato che una iniziativa come la « Rassegna internazionale del film etnografico e sociologico » *può avere* nell'ambito della cultura cinematografica italiana. Può avere: proprio perché finora non ha una caratterizzazione precisa, ed è soltanto un modo per raccogliere e presentare alcuni o molti documentari, spesso interessanti, di vario genere. Cosa voglia dire etnografia, più o meno lo sappiamo tutti. Cosa sia la sociologia, anche, forse, ma è evidente che nella sociologia è possibile, con piccole differenze, fare entrare ogni sorta di elementi e ogni sorta di studi, esperienze, situazioni, opere. In questo modo la rassegna — o « festival dei popoli » — che da tre anni ha luogo a Firenze sotto l'egida del Centro Culturale Cinematografico Italiano può presentare molte opere, senza sottilizzare troppo su di una rigorosa qualificazione di contenuto. Ma è altrettanto evidente che in questo modo il festival fiorentino rischia di perdere definitivamente la sua precisa ragione e, in un certo senso, la sua personalità, il modo di distinguersi dal gran numero di festival di documentari che si svolgono ogni anno in Italia e nel mondo. E questo è un male, perché siamo certi, ripetiamo, delle ragioni di sussistenza e di distinzione di una manifestazione specializzata negli argomenti e nei temi.

A questo punto, tuttavia, occorre avanzare anche alcune altre considerazioni che investono problemi con cui gli organizzatori e ancor più le giurie del « festival dei popoli » — come ci è stato autorevolmente sottolineato — devono inevitabilmente fare i conti, ogni momento. Quale rapporto intercorre fra i pregi scientifici e la qualità — cinematografica, artistica — delle varie opere? Vale di più un'opera etnograficamente o sociologicamente informatissima, accurata, documentata, ma « realizzata » mediocremente, senza personalità, o una che per ipotesi riesca a trasfigurare nel senso migliore elementi etnografici e sociologici eventualmente scadenti o già noti? Si può ovviamente rispondere che si deve tener conto delle opere in cui, sempre per ipotesi, i due aspetti della questione coincidano e si armonizzino in un aspetto completo: e sarebbe una risposta scontata, perché in quel caso il problema non sussisterebbe. E' pensando a una frattura, invece, che vale la pena riflettere e porsi veramente la necessità di una scelta che sarebbe evidentemente ardua e delicata. E' il cinema, al servizio delle scienze e degli studi, un semplice strumento di registrazione; quanto *vale* mostrare con la macchina da presa,

con lenti speciali, con un tempo di ripresa speciale, con colori speciali, processi e fenomeni inconsueti e magari importantissimi nella vita di una popolazione, o il cinema, con un breve Mac Laren di sette minuti, senza dialogo e con un ritmo di ripresa quasi simile al « muto », può dire di più sulla vita di due vicini litigiosi di quel che non riesca in un'ora di racconto magari ricco di dati e di testimonianze dal vero? E, ancora, ci domandiamo, dice più cose sulla vita dei campi — non « è più bello », si badi, ma « è più importante », proprio sociologicamente — il film a inchiesta *Les inconnus de la terre* di Mario Ruspoli, ad esempio, con le sue scrupolose indagini fra i contadini francesi, o il film non dichiaratamente sociologico *La terra* di Dovcenko?

Ci rendiamo conto di avere posto soltanto degli interrogativi, i quali però sono alla base delle ragioni di un festival come quello di Firenze. Le soluzioni non spettano a noi, bensì agli organizzatori, e il nostro compito è sottolineare l'importanza del problema, perché evidentemente le loro scelte non sono state finora definitive. L'equivoco, del resto, non è casuale, e ha le sue radici nello stesso discorso che si può fare riguardo al cinema cosiddetto didattico o divulgativo, o al cinema scientifico, e in genere a tutte le sottodistinzioni che a proposito del cinema si fanno abbastanza spesso, cinema inteso come tecnica e non come espressione sulla via dell'arte o delle esigenze artistiche.

Anche il « festival dei popoli » si inserisce in questa ampia visuale, ed è logico, ripetiamo, che le sue scelte siano sempre sul piano della qualità, dell'intrinseco valore espressivo, se le si vuole considerare alla stregua di un *genere* nell'ambito di un'opera d'autore artisticamente considerata: in ogni modo sarebbe questo sempre un criterio di merito inesorabile e decisivo, e il giudice ideale sarebbe ovviamente lo scienziato-critico che contemperasse già in sé, armonicamente, le due qualità, da riscontrare altrettanto armonicamente nelle opere considerate. Ma anche nell'ipotesi piuttosto probabile in cui non fosse possibile incontrare questa sorta di « monstrum », la parola definitiva dovrebbe in ogni caso essere detta dal critico, il quale come uomo di cultura e come « competente » cinematografico sarebbe sempre in grado, più di ogni altro, di esprimere un'opinione consapevole; infatti non è il critico musicale o il critico-cacciatore che dà un giudizio sui film di musica o sui film di caccia (mentre è un critico televisivo, chissà perché, a dire la sua su di un film trasmesso per televisione...), e non esistono fra i critici sottodistinzioni basate sulla specifica competenza nella materia trattata dalle migliaia di soggetti realizzati come film.

Non siamo entusiasti di dover fare tutti questi discorsi generali, a cui il « Festival dei popoli » tuttavia conduce: ma crediamo che, al suo terzo anno di vita, esso possa ormai uscire dalla minorità, e possa essere strutturato e svolgersi poi giorno per giorno secondo dei princìpi rigorosi e un ordinamento ormai indispensabile e consueto in ogni manifestazione di questo genere. D'altra parte, è proprio perché la manifestazione ha raccolto — in particolare quest'anno — un panorama assai ampio e nel complesso qualitativamente esatto, che merita attenzione, e che vale la pena che la sua posizione si qualifichi e si chiarisca. Non capita spesso, infatti, di vedere ottantatre film — tanti ne sono stati presentati in complesso, oltre poi a quel-

li retrospettivi — di cui almeno un quarto di interessante valore.

Ottantatre film, dai documentari (per lo più italiani, naturalmente!) di dieci minuti di durata, ai lungometraggi — inchiesta o reportage — di un'ora e mezza. Tre sezioni, si è accennato, sul modello della Mostra di Venezia, « in concorso », « informativa », « retrospettiva », con un programma definitivo soltanto all'ultimo momento, anche se, a dire il vero, le modifiche sono avvenute in senso quasi sempre positivo, e per aggiungere e non per togliere opere. La selezione nel complesso è risultata attendibile, con qualche film in concorso che sarebbe stato preferibile vedere *soltanto* nell'informativa, qualcun altro, secondo ciò cui si è accennato, del tutto fuori luogo in una rassegna che si richiama palesemente all'etnografia e alla sociologia, qualcun altro che, presentato per « informazione », avrebbe potuto a buon diritto partecipare al concorso: tanto più che a Firenze, oltre al primo premio per il lungometraggio e al primo premio per il cortometraggio, un « premio speciale » e una « menzione » non si negano a nessuno; e organismi vari possono mettere i loro riconoscimenti a disposizione della giuria, la quale li distribuisce a suo giudizio. Con tutto questo la premiazione di quest'anno non ha suscitato perplessità o polemiche e ha saputo mettere bene d'accordo le ragioni delle qualità delle opere con quelle della quantità dei diplomi e delle medaglie.

Fra i film visti, alcuni sono stati presentati anche altrove, ad esempio alla Mostra del documentario di Venezia, nel 1961 o ancora in precedenza, come il polacco *Musikanci,* ben fatto e sincero. Altri si occuperà in particolare della sezione retrospettiva che, pur allestita un po' all'ultimo momento e senza una adeguata presentazione, ha fatto vedere opere di grande importanza e di grande valore, o pressocché inedite come *The Land* di Flaherty o classiche e note come *Moana.*

Oltre diciassette documentari e film italiani, e anche a non essere superstiziosi è un numero che colpisce, perché almeno i due terzi di questi sono veramente di qualità superiore alla media e in certi casi addirittura di valore rilevante. *La taranta* di Gianfranco Mingozzi ha avuto il primo premio assoluto fra i cortometraggi « perché costituisce un valido esempio di collaborazione tra le scienze sociali e la cinematografia nella illuminazione di un rituale determinato »; la motivazione cerca di conciliare i due problemi di fondo di tutto il festival fiorentino, ma nello stesso tempo non dà un giudizio sul merito dell'opera, che in effetti è valutabile più sul piano del fascino, con le incredibili e pur vere manifestazioni di « tarantismo » nell'Italia meridionale e più specificamente in Puglia, che riguardo a una particolare « bravura » del regista. Ne *Le italiane e l'amore* un brano analogo, ovviamente dello stesso Mingozzi, è fuori del tema: in fondo anche qui la « documentazione » dell'autore, pur piena di capacità tecnica, pur arricchita delle sorprese della macchina da presa nascosta, è sempre un po' esterna, un po' « soltanto » curiosa e appartata.

Tre sono i racconti di Cecilia Mangini, *Divino Amore, La canta delle Marane, Firenze di Pratolini,* e in tutti l'autrice mette una partecipazione totale, un entusiasmo appassionato, e una forza polemica altrettanto viva, che ella tuttavia non dà mai per scontata, né rappresenta gratuitamen-

te, ma esprime in modi più o meno riusciti a seconda dei casi, ma sempre culturalmente giustificati. *Divino Amore* è il migliore dei tre, quasi una allucinante fantasmagoria di parossismo superstizioso. Cecilia Mangini non ha nessuna « comprensione » per quella gente esaltata, e la sua accusa va addirittura molto avanti nei toni e molto in alto nelle gerarchie; ma la spietata rappresentazione, anche tecnicamente intelligente, per nulla inferiore, pure se più caratterizzata e ristretta, a quella di Fellini, è narrativamente giustificata e psicologicamente acuta, e il colore quasi contribuisce a darle un'atmosfera di incredibile e mostruosa danza di abitatori di un altro pianeta che non la Terra, se invece non fosse tutto vero, e tali terribili deformazioni non avvenissero oggi, vicino a noi. Divagazione poetica quella di *La canta delle Marane* — poetica come impostazione, e non solo per il commento di Pier Paolo Pasolini — che ricorda il Castellani di *Sotto il sole di Roma,* e che, per quanto sul piano del bozzetto, è non soltanto una indagine di carattere sentimentale ma quasi un piccolo quadro morale di un ambiente trasfiguratamente popolare. Farraginoso, ricco di spunti, ma un po' squilibrato, invece, è *Firenze di Pratolini,* in cui il rapporto tra la prima parte rievocativa dei luoghi e la seconda che ricorda il mondo, le cose, le situazioni, i temi, i fatti delle opere dell'autore non è spontaneo e immediato, ma soffre di una evidente frattura drammatica, di un immediato mutamento di toni, e di una — questa in parte giustificabile — frettolosità di rappresentazione.

Documentari belli e sinceri sono *Il Carso* di Franco Giraldi, per quanto appena compiaciuto nel commento: ma impegnato e attento nella indagine della vita dura e chiusa di un paese di confine che si va spopolando e che pure ha una funzione perfino di avanguardia morale, nell'ambito di una nazione civile; *Pane e zolfo* di Gillo Pontecorvo, un documentario-inchiesta di originale impianto narrativo, che non si limita ad una illustrazione dell'oggi, ma va alla ricerca di un quadro più ampio in cui inserire temi che hanno indubbiamente origini molteplici e di vasta portata; *La via del carbone* di Luigi Scattini, con un impianto simile a quello di Pontecorvo, una medesima indagine di carattere economico con una viva esigenza morale; *Grazia e numeri* di Luigi di Gianni, girato con un po' di « comodo » — su quanto avviene collateralmente al gioco del lotto a Napoli —, il racconto cioè è costruito dall'autore più come una registrazione che con una vera autonomia narrativa, ma in modo talmente drammatico e vero nelle cose rappresentate da assumere una sua qualificata ragione d'essere; *16 ottobre* 1943 di Ansano Giannarelli, il quale, a parte alcune forzature e alcuni moduli già sperimentati altrove, raggiunge quasi sempre, nel ricordare il famoso episodio dell'oro richiesto dalle truppe tedesche agli ebrei di Roma, una vera sincerità di racconto e una convincente ricostruzione narrativa di quelle vicende; *L'ultimo acquaiolo* di Dore Modesti, girato a colori soltanto per motivi di... premi governativi, come si sa, originale racconto soggettivo, non del tutto chiaro sul piano spicciolo della vicenda, ma non senza il fascino delle opere meno legate ai moduli consueti e con una individualità giustificata e narrativamente positiva. Ma soprattutto è vivo e drammatico, più di tutti questi, *Nuddu pensa a nuautri* di Lino Micciché, una breve storia di Palma di

Montechiaro, in provincia di Agrigento, un pezzo più esauriente e più efficace di quello di qualsiasi « inviato », che ha in sé la spietata e pur trattenuta polemica dell'oggi e nello stesso tempo un riferimento preciso alle motivazioni che sono alle origini delle condizioni di paurosa depressione morale-sociale-igienico-civile di un paese italiano e siciliano, quando tali terribili squilibri ambientali e nazionali sono ormai ciò che di più anacronistico, dannoso e irritante esista. Anche in questo caso il colore è ingiustificato, e addirittura sposta non di poco il senso e le prospettive del racconto; l'altro aspetto negativo del documentario è una eccessiva « personalizzazione » del commento che stona, a volte, coi crudi dati statistici e con le amare ed eloquenti immagini: ma l'impianto narrativo è solido e di molto superiore alla media, e l'interesse che muove l'autore, una chiara denuncia sociale, è del tutto giustificato da un racconto drammaticamente efficace e naturale. Non è il caso, ovviamente, di parlare ora in questa sede de *Il tempo si è fermato* di Ermanno Olmi e, per altro verso, di *Benito Mussolini* di Pasquale Prunas, supervisione di Rossellini, che esamineremo in una occasione futura, in una differente prospettiva.

Per motivi riconducibili a origini diverse, se pur tutte ugualmente fondamentali, nell'incidere sul valore delle opere, sono sbagliati *La controra* di Michele Parrella e *TV in paese* di Ansano Giannarelli: il primo somiglia a un brutto film di Maselli, e la scelta dei titoli non è difficile, dopo l'opera dell'esordio: pretenzioso, falsamente intelligente e simbolistico, con qualche espediente a effetto, sentenzioso — in questo caso anche il commento, detto dal troppo solito Cucciolla —, e in fondo vuoto e noioso; l'altro è una piccola occasione sciupata, non conclude, non espone chiaramente i propri motivi, se la televisione abbia modificato o no le abitudini del paese, e in senso positivo e in senso negativo, possa o non possa cambiarlo, non mette sul tavolo i propri argomenti con maturazione di idee e con un racconto giustificato. *Tre pezzi cento lire* di Giuseppe Ferrara vorrebbe artificialmente ricostruire una realtà, che ha bisogno invece di una interpretazione, come si sa, di essere rivista e ricreata, non recitata, magari secondo frasi vere e circostanza consuete che tuttavia, su quel piano occasionale, risultano del tutto false e esteriori; e in fondo anche l'occasione che Ferrara ha affrontato non meritava, accanto a tante altre, un'attenzione di questo tipo, indegna di un regista giovane, sì, ma che ha al suo attivo possibilità di ben altra misura e prove, in fondo, più consapevoli, quali *I bambini dell'acquedotto,* visto anche qui a Firenze, assai più umano e sensibile e, soprattutto, *La torraccia,* con la medesima « realtà » ma non così aprioristica e non così freddamente affrontata. Di due documentari infine, *La « menzogna » di Marzabotto* di Carlo Di Carlo e *Teleobiettivo su Fontana di Trevi* di Angelo D'Alessandro, già usciti a Venezia, riconosciamo la nobiltà degli intenti, per entrambi gli autori, autori pur così diversi di preparazione e di origine: l'uno un esordiente alla sua primissima prova, l'altro appassionato studioso di regia e teorico televisivo. Ma notiamo in quello di D'Alessandro soprattutto uno squilibrio vivissimo e fastidioso fra il tono lirico e sentimentale del commento e il realismo — anche se attentamente introspettivo — dell'indagine con la macchina da presa; l'intuizione del-

l'autore, assai viva e originale, meritava a dire il vero uno sviluppo scrupolosissimo, quasi « cattivo ». Nel primo, sono evidenti le comprensibili anche se indubbie acerbità di idee e la mancanza di ordine nella realizzazione, che portano, all'inizio, a puntare eccessivamente sulla violenza morale della materia e dei particolari, e sul lirismo di un commento per altro un po' a sé stante, più che su di un racconto compiuto dall'interno; e nella parte finale (gli interrogatori e la passeggiata) a un malinteso realismo da inchiesta — proprio del tipo di quello di *Tre pezzi cento lire,* ad esempio —, che invece appare falso e posticcio appunto in quelli che dovrebbero essere i suoi elementi naturali — le persone vere, i fatti veri, i luoghi veri —, non tenendo conto di una interpretazione originale e viva, e di intime ragioni culturali: interpretazione che deve essere innanzitutto dell'autore, manifestarsi ad esempio « anche solo » nei personaggi, com'è quasi riguardo alla figura della maestra, appunto la meno ingiustificata di tutte. Abbiamo ritenuto opportuno dedicare una certa attenzione — motivando cioè in una qualche misura le nostre perplessità — a un'opera che non ci convince, ma di un autore che esordisce e che vuole fortemente arrivare; Di Carlo, in ogni modo, non ha bisogno di incoraggiamenti e, per così dire, neppure di elogi, che finora non sarebbero ben provati, ma di essere invitato, in forma onesta e chiara, ad affrontare le future esperienze con riflessione e con cura.

Abbiamo considerato con ampiezza di spazio la selezione italiana al festival di Firenze, perché si è trattato senza dubbio, oltre che della più ampia, della più qualificata, a differenza ad esempio della stessa Mostra veneziana dello scorso anno, quando i nostri film non furono certo in primo piano. Ricordiamo ora i film francesi, *La corrida interdite* di Denys Colomb de Daunant, *Tchad* di Jean-Pierre Marchand, *Déscription d'un combat* di Chris Marker, *Des hommes dans le ciel* di Suire e Lanquepin, *Les inconnus de la terre* di Mario Ruspoli, *Cronique d'un été* di Rouch e Morin: un gruppetto di opere « specializzate », come quelle di Rouch e Morin, di Ruspoli, o venate di evasione e di sentimentalismo intellettuale, come quelle di Marker, Daunant, Suire e Lanquepin o piattamente illustrative come il documentario di Marchand; opere di cui già in buona parte si è parlato, e che non ricordiamo ora se non per risottolineare il coraggio e l'approfondimento dell'indagine di *Cronique d'un été,* spietato fino alle estreme conseguenze, anche se legato a una mentalità e a esperienze difficilmente ripetibili in altri ambienti e con altre condizioni. Ricordiamo la documentazione, ma la freddezza del film di Ruspoli, l'evasione astratta e estetizzata se pur non priva di suggestioni delle corride e delle discese dei paracadutisti al rallentatore, ne *La corrida* e in *Des hommes dans le ciel,* la frattura fra realtà e interpretazione estetizzante nell'Israele di Marker, o l'esteriorità di *Tohad,* in cui è efficace, anche se non nuovo, un bel brano di pesca, alla fine, senza commento, ma che per il resto è assai più legato al folclore che alla realtà.

Tra i film-inchiesta, di cui *Cronique d'un été* è indubbiamente la prova più intelligente e più viva, vanno ricordati anche *De Gamle* di Henning Carlsen, danese, ricco di vero interesse umano, che non per nulla richiama *Il posto delle fragole* di Bergman, perché si tratta in fondo delle stesse an-

goscie, dello stesso tema della morte e del dubbio del vuoto e della paura dell'inattività che il cinema nordico ha in cima ai suoi interessi più profondi. C'è sempre un'attenta considerazione della vita umana, del suo significato e del suo peso morale, in opere come questa, non legate a nessuna esteriorità, a nessuna apparenza, ma con una attenta problematica morale; e infine *Living Jazz* di Jack Gold, inglese, che il pubblico sempre difficile ma spesso pretenzioso e superficiale del festival (ma più della sezione « in concorso » che di quella « informativa », come succede) non ha sopportato che con fischi e insulti, ma che è scrupolosissima e spietata registrazione della giornata di un gruppo di suonatori di jazz, i loro dialoghi, i loro accordi, le loro prove con gli strumenti. Gli uomini si comportano come se la macchina da presa non fosse presente, e come se l'indagine non li riguardasse: invece la macchina c'è, e nei momenti migliori va oltre la semplice indagine esterna per divenire invece il veicolo di uno scrupoloso quadro morale, considerando il jazz veramente, di quegli uomini, una seconda natura.

Il primo premio del lungometraggio è stato meritatamente assegnato a *Mandara,* degli svizzeri René Gardi e Charles Zbinden, proprio da Gardi e Zbinden diretto, fotografato, commentato, prodotto, ottantasei minuti a colori su una spedizione etnografica in Camerum. E' forse un caso unico, quello capitato a *Mandara* al festival di Firenze, e in un certo senso ripropone il problema della personalità di quella rassegna e, più in generale, quello della qualità di « porto franco » che le manifestazioni di questo genere, quando siano seriamente strutturate, totalmente meritano: fatto sta che il pubblico non conosce il film, che non ha ancora il « visto » di censura, e che è stato presentato soltanto alla giuria e ai giornalisti. In realtà, gli abitanti del Camerun vivono e lavorano in quello che è eufemisticamente chiamato un « costume adamitico » e, ovviamente, senza malafede e con totale naturalezza; la loro nudità è spontanea e logica quanto il nostro doppiopetto. Il film è altrettanto naturale e accurato; la motivazione del premio gli rimprovera che « la minuziosa analisi degli elementi etnografici manchi di una sufficiente considerazione dei rapporti con il più moderno mondo circostante, senza la quale tali elementi non riescono a trovare la loro collocazione e la loro organica interpretazione ». Da un lato è facile obiettare che il film *non vuole* stabilire quei « rapporti », bensì limitarsi — se così si può dire — a una indagine quanto mai appassionata e attenta della vita di quelle popolazioni, delle loro fonti di lavoro e delle loro abitudini, senza fermarsi sul piano più facile e esteriore del folclore, senza compiacersi di nessuna curiosità, ma cercando effettivamente di comprendere una mentalità e un mondo così lontani dal nostro. Dall'altro è evidente che gli altri termini del confronto ci sono noti, o comunque ci sono *più o meno* noti e rispondono alla nostra esperienza più quotidiana e più consueta, così che l'esposizione di *Mandara* risulta quasi adattabile da ognuno ai propri ricordi, tanto è di per sé forte e drammatica, spontanea, senza grandi tinte e nello stesso tempo legata a un totale significato della realtà.

Un buon gruppo di opere superiori alla media è costituito da *Gyermekevek Nyomaban* dell'ungherese Ilona Kolonitz, che, fatto quasi del tutto con materiale di repertorio, traccia un quadro polemico e, nelle conclusioni,

lievemente retorico e contradditorio, ma comunque efficace e sentito, della gioventù ungherese fra le due guerre, la sua assoluta militarizzazione e il suo anelito alla libertà; il cecoslovacco *Hrdinove dzungle* di Pavel Hobl, il lavoro per abbattere i grossi alberi nelle intricate paludi, bello e quasi affascinante, pur con qualche compiacimento; il tedesco *Armer Kleiner Zirkus* e il polacco *Ludzie w Drodze* (quest'ultimo è di Kasimir Karabasz, l'autore del noto e attentissimo *Musikanci*), sulle piccole compagnie girovaghe, attori o circo equestre, e le loro malinconiche e pur vitali rappresentazioni; ancora il polacco *W Kregu ciszy,* un po' triste, in alcuni momenti quasi crudele, su ciò che i sordomuti odono, e come odono, la loro volontà di partecipazione alla vita comune, e il non voler rinunciare al godimento della musica: l'uso del commento sonoro ha qui un particolare significato espressivo e il documento, in sintesi, è notevole per partecipazione sincera e per cura umana; i canadesi *La lutte* di Fournier, Carrière, Jutra, *Le Niger, jeune république* di Claude Jutra, *Circle of the Sun* di Colin Low, tutti scrupolosi e spettacolari, ma un po' esteriori; lo jugoslavo *Vasar,* che via via nel racconto si arricchisce e si anima e, dopo un inizio convenzionale, diviene caldo e efficace, nel descrivere l'ambiente e la vita di una piccola fiera di paese.

Quattro film inglesi, *The City, A Little Learning, The Unpromised Land, People with Faith* fanno parte di una serie realizzata per la televisione e illustrano con impegno la vita e i problemi dell'India d'oggi; *Quand nous étions petits enfants* dello svizzero Henry Brandt è invece una malintesa ed « esagerata » interpretazione dello stile-inchiesta che in qualche modo va creandosi comunque una sua autonomia e una sua ragione d'essere nelle correnti cinematografiche odierne; *Terminus, Les amis du plaisir, La quille,* già visti a Venezia anch'essi, sono, come si sa, film di rilievo, pur in vario modo, e di efficace umanità. *Temps du ghetto* di Edgar Rossif, andrà considerato con più ragione in altra circostanza, e sotto un profilo di vasta analisi degli strumenti di cui si serve — documentari di repertorio, e materiale per lo più girato dagli stessi tedeschi, quando alcuni ebrei mascherati denunciarono ai nazisti loro correligionari —, proprio nella evidente e drammatica molteplicità del loro significato. Ancora un film agghiacciante, ancora un'opera rivelatrice di terribili esperienze morali di un mondo che a tutt'oggi si vanta troppo spesso di aver raggiunto la civiltà, e addirittura del bisogno di confrontare la sua « civiltà » con la supposta arretratezza degli « altri ». Ma chi, dove sono « gli altri »? *Mandara* e *Temps du ghetto* contribuiscono a riproporre proprio anche questo interrogativo, che non è di secondaria importanza.

GIACOMO GAMBETTI

* * *

La giuria del Festival dei Popoli ha assegnato i seguenti premi:

MARZOCCO, gran premio per il lungometraggio (Lire 1.000.000) a MANDARA di René Gardi e Charles Zbinden (Svizzera) perché allo stato attuale di sviluppo della cinematografia etnografica è il film che meglio concilia le esigenze di una documentazione autentica e scrupolosa a quelle di una presentazione tecnica appropriata; del film è tuttavia da sottolineare come la minuziosa analisi degli elementi etnografici manchi di una sufficiente considerazione dei rapporti con il più modesto mondo circostante senza la quale tali elementi non riescono a tro-

vare la loro collocazione e la loro organica interpretazione.

MARZOCCO, gran premio per il cortometraggio (Lire 500.000) a **LA TARANTA** di Gianfranco Mingozzi (Italia) perché costituisce un valido esempio di collaborazione tra le scienze sociali e la cinematografia nella illuminazione di un rituale determinato; del film è tuttavia da sottolineare la insufficiente collocazione sociologica nel cui quadro la persistenza degli arcaismi trova la sua attuale giustificazione funzionale.

PREMI SPECIALI: (LM) **Chronique d'un été** di Edgard Morin e Jean Rouch (Francia); (LM) **Le Niger, jeune république** di Claude Jutra (Canadà) (che ha avuto anche il PREMIO DELL'ISTITUTO ITALIANO PER L'AFRICA); (LM) **Le temps du ghetto** di Edgard Rossif (Francia); (CM) (W kregu ciszy) **Condannati al silenzio** di J. Ziarnik (Polonia) (che ha avuto anche la COPPA PIETRO CANONICA per la colonna sonora); (CM) **Des hommes dans le ciel** di André Suire e Jean-Jacques Languepin (Francia); (CM) **Divino amore** di Cecilia Mangini (Italia); (CM) **La via del carbone** di Luigi Scattini (Italia) (che ha avuto anche il PREMIO DELLA RADIO TELEVISIONE ITALIANA); (CM) **Les amis du plaisir** di Luc de Heusch (Belgio); (CM) **Les Dayaks** di George Bourdelon (Francia); (CM) **Les inconnus de la terre** di Mario Ruspoli (Francia); (CM) **Terminus** di John Schlesinger (Gran Bretagna).

MENZIONI: Circle of the Sun di Colin Low (Canadà); **Description d'un combat** di Chris Marker (Francia-Israele); **Jungleidyl** di Gottfried Polykrates (Danimarca); **Koukeri** di Yanouche Vasow (Bulgaria); **Muzikanci** (I Musicanti) di Kasimiers Karabasz (Polonia); **Nuddu pensa a nuautri** di Lino Micciché (Italia); **Quand nous étions petits enfants** di Henry Brandt (Svizzera); **Teleobiettivo su Fontana di Trevi** di Angelo D'Alessandro (Italia); **Vasar** (La fiera) (Jugoslavia).

I libri

JOSEPH L. ANDERSON e DONALD RICHIE: *Il cinema giapponese,* Milano, Feltrinelli, 1961.
PIERO LORENZONI: *Storia del teatro giapponese,* Firenze, Sansoni, 1961.

Scrive Akira Kurosawa, nella sua breve prefazione a *Il cinema giapponese,* dei due studiosi statunitensi Josep L. Anderson e Donald Richie, che questo è « il primo studio complessivo del cinema giapponese apparso in lingua straniera ». L'affermazione non è esatta, in quanto esistono in realtà due precedenti: *Cinema giapponese* di Yasuzu Masumura, edito da « Bianco e Nero » nel 1954, e *Le cinéma japonais,* pubblicato dalle Ed. du Cerf di Parigi nel 1956. E' vero però che la monumentale, documentatissima ed assai ben illustrata opera, proposta oggi ai lettori italiani da Feltrinelli, costituisce la prima trattazione che « esaurisca » l'argomento, per lo meno al livello dell'informazione, che è assai ricca e di prima mano. E in effetti gran bisogno di informazioni vi era, intorno ad una cinematografia dal patrimonio antico, ingentissimo dal punto di vista della quantità, spesso eccezionale dal punto di vista della qualità. Come osservano gli autori nella loro introduzione, « ... l'ignoranza mondiale dei film giapponesi pre-1950 (è) una delle più melanconiche lacune della cultura cinematografica ». E ciò sebbene non sia del tutto vero che il cinema nipponico sia stato « scoperto » di colpo in occidente alla Mostra di Venezia del 1951, allorché venne presentato *Rashomon,* che vinse, inaspettatamente, il Leone d'Oro. Già nell'immediato anteguerra erano infatti stati presentati a Venezia film di notevole rilievo, come *Tsuchi* (« La terra ») di Tomu Uchida e *Go-nin no Sekkei* (« La pattuglia », cioè, più letteralmente, « Cinque esploratori ») di Tomotaka Tasaka. E' vero però che quegli « episodi » erano rimasti isolati, è vero che un regista come Kenji Mizoguchi, pur attivo fin dagli « anni venti », venne a sua volta praticamente « scoperto » solo nel 1952, con la presentazione a Venezia di *Saikaku Ichidai Onna* (« La vita di una donna di Saikaku », distribuito in Italia col titolo *La vita di O-Haru, donna galante*). Ma vi sono figure assai importanti che non hanno finora goduto neppure di questa rivalutazione piena se pur ritardata: si pensi a Yasujiro Ozu, considerato nel suo paese il più « giapponese dei registi » e completamente misconosciuto in Italia (altrove in occidente il suo *Tokyo Monogatari* « Una storia di Tokyo » è stato di recente visto ed ammirato, al punto che diversi critici inglesi l'hanno incluso tra i dieci « migliori » film dell'intera storia del cinema).

La disastrosa situazione di inferiorità, in cui ci troviamo dal punto di vista della conoscenza dei film giapponesi rende precaria la possibilità di formulare un giudizio fondato sull'attendibilità critica del volume di Anderson e Richie (« La suddivisione del lavoro è avvenuta in modo che spettasse ad Anderson gran parte della ricerca di documenti e a Richie quasi tutta la stesura definitiva, anche se, come è logico, si sono spesso scambiati i compiti. Il materiale informativo della parte storica è stato in gran parte fornito dal primo, mentre entrambi hanno contribuito alle riflessioni critiche che compongono la seconda parte del volume. I punti di vista, le opinioni e le idee sono condivisi da entrambi gli autori. ») In ogni caso si può affermare, di massima, che il pregio sostanziale dell'opera consiste nella vastità e completezza del materiale informativo da essa fornito, con riferimento alla storia dell'industria, all'economia, ai rapporti tra cinema e politica, tra cinema e società, ai generi ed ai contenuti, ai metodi di lavoro, alla tecnica, al pubblico, etc. Il valore di *Il cinema giapponese* sul piano informativo e, più largamente, storico mi pare superiore al valore sul piano critico, per quanto la serie di profili di registi (e di attori) inclusa nel volume appaia pregevole, al di là dei dissensi che si potrebbero esprimere circa questo o quel singolo apprezzamento. Certo, il fatto che il discorso sui registi più significativi sia suddiviso fra la parte storico-cronologica ed i singoli profili (piuttosto succinti) provoca qualche dispersione. Ed alla fine ci si accorge che opere di grande importanza non hanno avuto nel libro l'attenzione meritata: è questo il caso, per esempio, di *Saikaku Ichidai Onna,* di *Gembaku no Ko* (« I figli della bomba atomica ») di Kaneto Shindo, noto in occidente come « Les enfants d'Hiroshima », dello stesso *Ikiru* (« Vivere ») di Kurosawa, etc.

Questo storia, che opportunamente è stata tradotta con una certa sollecitudine, è comunque di grande ausilio per colmare lacune e per meglio chiarire equivoci, come hanno pesato sulla valutazione occidentale del cinema giapponese. Si pensi a quanto afferma Kurosawa nella sua prefazione: « Nel 1951, quando ottenni a Venezia il Leone d'oro per *Rashomon,* osservai che sarei stato più contento e che il premio avrebbe avuto maggior significato, se avessi fatto e se fosse stato premiato un film che mostrasse del Giappone attuale quanto *Ladri di biciclette* ha mostrato dell'Italia contemporanea. Oggi continuo a pensare come allora, poiché il Giappone produce film di ambiente moderno del calibro del capolavoro di De Sica, pur continuando a produrre anche quei film in costume, eccezionali e totalmente diversi, che costituiscono la gran massa di ciò che l'Occidente ha visto e continua a vedere del cinema nipponico ». L'affermazione di Kurosawa sarebbe stata più fondata alcuni anni fa (l'edizione originale del volume risale comunque al 1959). Ma va tenuta presente. Come va tenuta presente la ragionata e definitiva liquidazione che gli autori fanno di certe sciocchezze, ripetutamente scritte da orecchianti d'ogni paese circa una pretesa influenza del « Nô » sul « jidai-geki », cioè sul film in costume. Influenza inesistente, come io stesso ho avuto in passato occasione di scrivere, mentre assai circoscritta rimane la influenza dello stesso « Kabuki ».

Ai critici cinematografici che dimostrano di essere digiuni in fatto di teatro nipponico vorrei consigliare la

lettura della *Storia del teatro giapponese* di Piero Lorenzoni, che all'esercizio della critica cinematografica affianca quello dell'insegnamento di storia del teatro. Si tratta di un profilo sintetico, ma esauriente, pubblicato nella bella collana « Le piccole storie illustrate » di Sansoni. Con discorso piano ed accessibile anche al lettore non specializzato il Lorenzoni, dopo aver rapidamente ripercorso le linee principali della storia del Giappone, si sofferma sulle varie forme assunte dal teatro classico in quel paese (Nô, Kyôgen, Raguko, Jôruri, Bunraku, Kabuki) per arrivare fino alle diverse espressioni del teatro moderno e contemporaneo. Il Lorenzoni non ha trascurato di inserire nel suo testo esempi, estratti da opere di questo o quel genere, né di dedicare un capitolo a profili di attori ed autori, né di concedere la debita attenzione alla tecnica ed alle « convenzioni » cui il teatro classico giapponese è in buona misura legato. Il volume è completato da una bibliografia e da alcune tavole.

NIKOLAJ LÉBEDEV: *Il cinema muto sovietico,* Torino, Einaudi, 1961.

Se il volume di Anderson e Richie sul cinema giapponese è stato tradotto in italiano con notevole tempestività, questo — ormai classico — del Lébedev sul cinema muto sovietico (e presovietico) è stato invece tradotto con grave ritardo, e quindici anni non passano invano, specie se si pensi che nel 1947 — quando il Lébedev dava alla stampa la sua opera — vigeva nell'Unione Sovietica un mortificante zdanovismo, mentre da tempo ormai il « disgelo » ha investito anche il settore degli studi cinematografici. Va detto subito, tuttavia, che *Il cinema sovietico* (cui Guido Aristarco ha fornito un'ampia prefazione) può essere considerato opera « datata », ma non « superata ». Poiché il Lébedev è uno storico di non trascurabile statura, capace di costruire saldamente un discorso, ricco di nervature e di sostanza, e, a parte tutto, per noi di incalcolabile utilità informativa, date le gravissime lacune che continuano a limitare la nostra conoscenza del cinema dell'U.R.S.S. (si pensi soltanto alle quasi duecento pagine di esaurientissima filmografia, che sono poste in appendice per tacere di tutto il materiale vario — citazioni, dati, notizie —, accolto nel testo). Pacifica essendo quindi l'importanza del volume sul piano storico-informativo (nel senso più completo del termine), rimane da vedere quale sia, oggi, il suo valore sul piano storico-critico, tanto più che l'autore, nella sua prefazione all'edizione italiana, afferma che « la tendenza ideologica fondamentale del libro, la scelta dei fatti e la loro valutazione hanno superato la prova del tempo e conservano ancora oggi il loro valore », anche se « sarebbe stato possibile ampliare qualche parte (ad esempio, quelle riguardanti il problema dello scenario) e, in qualche caso, mutare l'accento e la caratterizzazione di singoli fenomeni (ad esempio, si dovrebbero trovare parole più calorose e cordiali nell'analisi dell'attività di Ja. Protazanov)».

Che il Lébedev sia un marxista pure è evidente; che il suo ideale sia il così detto realismo socialista, come forma di arte « popolare » è non meno evidente. Da questa seconda premessa derivano, non senza coerenza, alcuni corollari. Anzi tutto che « il regista-novatore più vicino e comprensibile alle larghe masse degli spettatori, il più accessibile dei novatori della prima generazione fu Vsèvolod Pudovkin »,

verso il quale l'autore nutre palesemente maggiore simpatia che per Ejzenstéjn e per il primo Dovzhenko. Più generalmente, dalla premessa suddetta deriva la convinzione del Lébedev, secondo cui l'epoca di massimo splendore dello schermo sovietico non fu quella muta. Leggiamo alcune sue affermazioni conclusive: « (Il cinema sovietico)... nonostante i suoi immensi successi, soffriva d'un grave difetto; non aveva saputo creare personaggi notevoli ispirati dagli uomini del nostro tempo; non aveva saputo mostrare concretamente sullo schermo l'uomo contemporaneo, la sua psicologia, il suo mondo interiore, la sua crescita, il suo sviluppo; eppure proprio l'uomo è l'oggetto fondamentale della rappresentazione artistica in genere... Nei migliori film sovietici troviamo egregiamente raffigurate le diverse forme del movimento rivoluzionario, la vita delle masse, i grandi avvenimenti sociali, ma nessuna grande figura umana » (con poche eccezioni, salvate subito dopo) « ... una delle ragioni più importanti degli insuccessi del cinema muto sovietico nella creazione del personaggio del nostro tempo fu la limitatezza dei mezzi espressivi dell'arte muta. Il personaggio centrale del cinema sovietico poteva essere soltanto un gruppo di grandi ideali e alto intelletto. Un simile eroe non bastava farlo vedere nell'azione o nella manifestazione esterna dei sentimenti. Bisognava mostrare anche il suo mondo interiore, i moti del suo animo, il suo pensiero. Ma l'esposizione del pensiero era il tallone d'Achille del cinema muto... I sostenitori del « cinema intellettuale » tentarono di superare le limitazioni del muto sostituendo alla parola-pensiero un simbolo figurativo, una metafora, una complessa associazione. Ma questi tentativi non ebbero successo. Le illimitate possibilità di riflettere i pensieri sullo schermo si crearono soltanto con la nascita del sonoro: e aumentarono così infinitamente anche le possibilità di creare personaggi notevoli, vivi e complessi ».

Ora, si può essere d'accordo col Lébedev allorché egli denuncia certa involutezza intellettualistica in film come *Zvenígora* o anche come *Arsenal* di Dovzhenko; d'altro canto, è mia vecchia convinzione che gli « anni trenta » abbiano costituito una seconda età d'oro per lo schermo sovietico. Ma quest'ultimo riconoscimento non deve assolutamente essere collegato con un deprezzamento, sia pur relativo, della grande fioritura muta, che rimane uno dei momenti-chiave dell'intera storia del cinema. Che il sonoro abbia rappresentato per il cinema una fondamentale conquista è verissimo; ma ciò non autorizza a sminuire la portata dei risultati artistici « autosufficienti » conseguiti dal mezzo espressivo muto. Il punto di vista del Lébedev è tendenzioso: l'epica può infatti benissimo prescindere, per sua natura, dalla psicologia intesa in senso realistico. D'altro canto, il Lébedev rivela chiari i limiti della propria posizione estetica allorché, a conclusione del capitolo su Ejzenstéjn, afferma: « ... le teorie di Ejzenstéjn », originali nella forma ma errate nella sostanza, non fecero progredire l'arte, la frenarono anzi in notevole misura » (sic!). Si tratta di un tributo ai pregiudizi del tempo in cui il libro fu scritto o di convinzioni reali e permanenti? Che il Lébedev sia un vero storico non c'è dubbio, l'ho già detto; ma il ricorrere di motivi cari ai sostenitori di una concezione strumentale dell'arte viziano le sue argomentazioni e le sue analisi, pur spesso così dense ed acute. Di tale concezione sono lo specchio

certe « direttive » di Lenin, che il Lébedev reputa indicatrici della « via per un decisivo miglioramento della cinematografia »: quest'ultima, secondo Lenin, avrebbe dovuto mirare a tre risultati: « ... una cronaca molto informata, cioè giornalistica... l'equivalente di conferenze popolari sulle varie questioni della scienza e della tecnica... la propaganda delle nostre idee sotto forma di film divertenti, ricchi di scene di vita e permeati delle concezioni nostre, che sottoponessero all'attenzione del paese cose buone, progressive, rallegranti, e sferzassero quello che è condannabile, sia da noi sia nei paesi stranieri. « Dispiace veder citare dal Lébedev (sia pure *en passant,* trattandosi di opere fuori dell'ambito della sua trattazione) *Il giuramento* di Ciaureli come un film importante. Ma ancor più in certo senso dispiace vedergli menzionare con impazienza e genericità fenomeni come l'episodico apporto al cinema di grandissimi registi teatrali quali Taírov e Mejerchol'd (il nome di quest'ultimo non figura neppure citato nel testo, sebbene sia menzionato in fascio con altri dello stesso orientamento il suo film « decadente », basato su *Il ritratto di Dorian Gray* di Oscar Wilde). Sia chiaro che qui non si fa questione del valore di opere che ci sono sconosciute, ma un certo sospetto è lecito allorché il teatro di Taírov e C. viene definitivo « estetico » con un certo disprezzo (poco sopra, a proposito della corrente formalistica, il Lébedev mette la parola « estetica » tra virgolette, soggiungendo « se ci si può permettere di chiamarla con questo nome »).

Tutte queste doverose riserve relative alla « tendenza » non possono comunque impedire, ripeto, di considerare *Il cinema muto sovietico* (eccezionale valore informativo a parte) come un'opera di cultura, dotta, lucida e stimolante. Un'opera che meritava di essere tradotta e pubblicata, nella veste elegante ed iconograficamente ricca che l'editore Einaudi le ha data. Attendiamo ora che qualcuno pensi a pubblicare in lingua italiana *Kino,* la pregevole storia del cinema russo e sovietico, scritta in lingua inglese dallo studioso americano Jay Leyda.

AUTORI VARI: *La porpora e il nero,* Milano, Ed. di Cinema Nuovo, 1961.

CARLO DI CARLO: *Il cortometraggio italiano antifascista,* Torino, « Centrofilm » nn. 24-26, 1961.

VITTORIO SPINAZZOLA: *Il nuovo corso del cinema italiano,* Monza, « Cinestudio » n. 1, 1961.

Il problema della censura — una soluzione del quale è stata promessa entro il primo quadrimestre del 1962 (e sarebbe ora) — rimane di estrema attualità. Alla documentazione ad esso relativa reca un utile e cospicuo contributo *La porpora e il nero,* libro terzo della serie « Cinema », che era stato preceduto da *Qui, Studio One,* sulla televisione americana, e da *Il nero e il grigioverde,* la lunga narrazione autobiografica di Renzo Renzi, con valore di proposta per un film sui militari italiani deportati in Germania dai nazisti. *La porpora e il nero* — aperto da una nota di Guido Aristarco, il quale fa il punto della situazione — comprende il testo del disegno di legge proposto dall'Intesa Nazionale per la Cultura e formulato in collaborazione con l'A.N.A.C., con il Sindacato Autori Drammatici e con il Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici, non che quello dei principali interventi nel dibattito, tenutosi al Circolo della Stampa di Milano, in occasione della presentazione del di-

segno stesso. Tali interventi recano le firme di Guido Piovene, Alessandro Galante Garrone, Pietro Nuvolone, Mario Berutti e Pietro Germi. (Particolarmente degno di segnalazione mi pare quest'ultimo, per la spregiudicata schiettezza della posizione assunta dal regista nei confronti dell'atteggiamento di parte della magistratura.) Viene poi ripubblicato il testo della lettera aperta che Roberto Rossellini rivolse, nel 1959, al ministro Tupini. Segue un'ampia « cronistoria » relativa a fatti e prese di posizione riguardanti la censura (anni 1960 e 1961). Vengono inoltre ristampati i testi dei disegni e delle proposte di legge, formulati dal Governo e da parlamentari di parte governativa (Zotta, Simonacci-Borin, Gagliardi). Vi è infine un breve panorama, a cura di Ezio Stringa, concernente la legislazione prefascistica.

Un vero e proprio, denso volumetto, a cura di Carlo Di Carlo (e con testi introduttivi di Ferruccio Parri e di Roberto Roversi) ha dedicato « Centrofilm » al cortometraggio italiano di ispirazione antifascista. Il Di Carlo ha steso un panorama critico-informativo di un certo interesse, ad onta di talune sciatterie di scrittura, di qualche giudizio non interamente condivisibile e di qualche inesattezza (non è vero che *Giorni di gloria* « non venne mai proiettato »). Molto ricca è la parte antologica dell'opuscolo, che contiene anzi tutto le sceneggiature o i soggetti o i commenti parlati dei seguenti cortometraggi: *I fratelli Rosselli* di Nelo Risi; *Gramsci* di Piero Nelli; *Ceneri della memoria* di Alberto Caldana; *Mathausen mahnt!* di Nelli; *Il delitto Matteotti* di Risi; *La « menzogna » di Marzabotto* di Di Carlo; *16 ottobre* 1943 di Ansano Giannarelli; *Via Tasso* di Luigi Di Gianni; *Lettere di condannati a morte della Resistenza italiana* di Fausto Fornari; *Di Vittorio* di Massimo Mida; *Il volto della guerra* di Libero Bizzarri; *Testimonianze di Guttuso* di Bizzarri. Il volumetto contiene inoltre fra l'altro alcune schede biografiche di registi; le risposte a due domande rivolte ad autori di cortometraggi del tipo preso in esame; una filmografia. Vengono poi un soggetto cinematografico di Renzo Renzi (*Il pugnale tra i denti,* storia di due amici, diventati l'uno partigiano, l'altro fascista repubblichino) e, come appendice, una « scheda per una filmografia generale del cortometraggio antifascista negli altri paesi », quest'ultima invero assai lacunosa.

I quaderni con cui il Circolo Monzese del Cinema illustra i propri cicli di proiezioni hanno assunto nuova veste. Il primo fascicolo della serie (« Cinestudio ») è dedicato al cinema italiano d'oggi, su cui Vittorio Spinazzola formula considerazioni degne di esser lette, ma un tantino disordinate e in parte discutibili. Il fascicolo include fra l'altro una filmografia, schede biografiche, interviste con De Seta ed Olmi.

JEAN-PIERRE COURSODON e YVES BOISSET: 20 *ans de cinéma américain* (1940-1960), Parigi, C.I.B., 1961.

AUTORI VARI: 15 *anni di cinema americano* (1946-1961), Milano, CUCMI, 1961.

GUIDO FINK: *Il cinema indipendente americano,* Monza « Cinestudio » n. 2, 1962.

Questo utile manualetto di Coursodon e Boisset (ma hanno collaborato ad esso anche Bertrand Tavernier e Jean Wagner) si propone sopra tutto come opera di consultazione ed è agilmente articolato, con una certa vivacità ed originalità, in quattro parti: la prima, « Evolution d'Hollywood » offre, per dirla con il Coursodon, prin-

cipale responsabile del volume, « uno studio succinto della situazione artistica, economica e strutturale del cinema americano nel 1939, seguita da una analisi, anno per anno, dell'evoluzione di tale situazione fino al 1961 ». Senza dubbio, come *aide-mémoire* concernente fatti, film e figure del cinema americano, tale parte offre un interesse, nei suoi limiti, evidente. La seconda parte è costituita dal lessico dei registi (circa 200 nomi, tra cui 38 profilini meno succinti ed accompagnati da dati biografici e filmografici). Seguono il lessico delle « grandes vedettes » (80 nomi con dati filmografici) e quello dei caratteristi e degli attori di secondo piano (una sessantina di schede con dati filmografici, più una appendice). Anche questa cospicua serie di rapidi ritrattini ha una sua evidente utilità, sebbene si debbano lamentare certe esclusioni, oltre alla brutta abitudine di citare parte dei titoli nell'originale e parte nella loro « versione » francese.

Al cinema americano postbellico ha dedicato il suo quarto quaderno il C.U.C. di Milano, con articoli di Ezio Antonini, Lorenzo Pellizzari, Guido Fink, Gianni Buttafava, Gianni Rigamonti, Paolo Pillitteri, Fabio Tomei, Alfonso Pozzi, Ruccio Barracchia e Giorgio Dusenszky. Quest'ultimo ha curato anche una filmografia essenziale, relativa alle opere cinematografiche americane prodotte nel periodo 1950-1960 e basate su testi teatrali.

Il secondo numero del monzese « Cinestudio » riguarda *Il cinema indipendente americano,* cui Guido Fink ha dedicato uno studio pieno di fondate riserve e di giudizi in parte condivisibili. Segue fra l'altro — oltre all'atto costitutivo ed allo statuto del New American Cinema Group — una « filmografia essenziale » a cura di Carlo Di Carlo, corredata di brevi note relative ai varî film citati, note dovute in qualche caso ai rispettivi autori. Tale filmografia è suscettibile di notevole incremento, specie se si tien conto che essa non si riferisce alle sole opere del Group.

PIERO ZANOTTO: *Il film terrorifico e galattico,* Torino, « Centrofilm » nn. 27-28, 1961.

MARIO VERDONE: *Films sur la danse,* Roma, C.I.D.A.L.C., 1961.

Il film d'orrore e quello di fantascienza sono decisamente di moda (anche se i frutti di tale moda risultano in genere ben modesti sul piano artistico) e rispecchiano un certo stato d'animo collettivo, a livello del subcosciente. Opportuno giunge, quindi, dopo una serie di contributi stranieri, specie francesi, questo lungo e minuzioso saggio storico di Piero Zanotto, che si è valso con puntiglio filologico di un gran numero di fonti informative e critiche, al fine di dare al suo panorama ampiezza e completezza, anche nei molti casi in cui le opere non gli erano direttamente note. L'impegno e lo scrupolo con cui il saggio è compilato riscattano qualche giudizio tale da destar riserve (*Nosferatu* di Murnau: « il film, superato negli accorgimenti tecnici, rimane più una " curiosità storica ", sia pure emanante ancora un suo sconcertante fascino »), qualche inesattezza [a proposito di *Vampyr* si dice: « ... con una visione tanto chiara del problema del sonoro (in quegli anni ovunque fastidiosamente travisato — se si eccettui il Chaplin di *Luci della città*)... »: siano nel 1931!; a proposito di *The Devil Doll* — e non *The Devil's Doll* — di Tod Browning si dice che Stroheim ne ha curata « l'intera sceneggia-

tura »]. L'egregio opuscolo è completato dai pareri di due psichiatri sul fenomeno dei film dell'orrore, sulle sue origini e conseguenze: si tratta di Ercole Mazzini Rizzo e di Antonio Miotto. Seguono alcune schede biofilmografiche, a cura di Roberto Chiti, dedicate ad interpreti salienti del filone « terrorifico », non che una nota bibliografica.

Un utile strumento di consultazione è la filmografia relativa ai film sulla danza, compilata dall'attivissimo Mario Verdone per il n. 18-21 della pubblicazione del C.I.D.A.L.C. « Le cinéma educatif et culturel ». I 658 titoli sono raggruppati per passi (41) e per ognuno vengono forniti i dati tecnici e qualche sommaria indicazione relativa al genere ed al contenuto. La sezione americana comprende sottosezioni dedicate a Fred Astaire ed a Gene Kelly. Una seconda parte del repertorio è annunciata in preparazione. In effetti non mancano integrazioni da poter suggerire. Si pensi ai film-rivista hollywoodiani: della serie Warner Bros. troviamo, per es., *Forty-Second Street,* ma non *Footlight Parade,* etc. etc.. Di Paul Czinner a *The Bolshoi Ballet* va aggiunto *The Royal Ballet.*. Non può inoltre essere tralasciato che so, *The Merry Widow* di Lubitsch, dove fra l'altro ebbe parte rilevante il balletto di Albertina Rasch. E via dicendo. Con il solo completamento del settore americano, la filmografia potrà arricchirsi di decine e decine di titoli. Nell'ambito dei varî paesi i titoli potrebbero essere vantaggiosamente raggruppati secondo il genere e la fisionomia dei diversi film.

DAVIDE TURCONI: *Mack Sennett,* Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1961.

GEORGES SADOUL: *Georges Méliès,* Parigi, Seghers, 1961.

PIERRE LEPROHON: *Michelangelo Antonioni,* Parigi, Seghers, 1961.

BERNARD PINGAUD: *Alain Resnais,* Lione, « Premier Plan » n. 18, 1961.

AUTORI VARI: *Jean Vigo,* Lione, « Premier Plan » n. 19, 1961.

AUTORI VARI: *Alain Resnais, el cineasta de la memoria,* Madrid, « Temas de Cine » nn. 18-19, 1961.

GASTON BOUNOURE: *Humphrey Bogart,* Lione, « Premier Plan » n. 20, 1962.

LUIS GOMEZ MESA: *Gary Cooper,* privo di ogni indicazione (ma Madrid, 1961).

Tra le monografie di recente dedicate a figure del mondo del cinema fa senza dubbio spicco il volume di Davide Turconi su Mack Sennett, apparso nella collana della Mostra di Venezia « Contributi alla storia del cinema ». Come già il volume di Laura sul cinema cecoslovacco, anche questo è uscito in relazione con una delle rassegne retrospettive organizzate dalla Mostra stessa. Ricercatore infaticabile, con precisa specializzazione per quanto riguarda il cinema americano, cui si propone di dedicare una storia monumentale, Turconi era particolarmente qualificato per un'impresa tutt'altro che agevole, come quella di mettere ordine nell'enorme massa di film cui rimane legato il nome di Sennett. La filmografia che egli ha compilato (trascrivendo non solo i dati tecnici delle singole opere, ma nella maggior parte dei casi anche estratti di critiche americane dell'epoca) è, per ammissione dell'autore stesso, parziale: pure, essa occupa più di centoottanta pagine e costituisce un contributo di fondamentale interesse. Pregevole ed informatissimo è pure l'ampio saggio introduttivo, che ricostruisce in modo esauriente le vicende della carriera di Sennett. Per quanto riguarda i giudizi critici, occorre tenere presente che Turconi si è trovato nella necessità di rifarsi a fonti statunitensi, magari di

limitata attendibilità, data anche l'epoca in cui furono formulati (vedi il caso di *Mickey*, film sopravvalutato e la cui mediocrità era stata già peraltro accertata in occasione della retrospettiva veneziana del 1955, dedicata al cinema americano). All'attivo del bel volume va posta inoltre, insieme con le copiose e gustose illustrazioni, l'« antologia », che include tre brevi scritti di Sennett ed una lunga intervista con lui, la quale reca la firma — niente meno — di Theodor Dreiser.

Una nuova collana, diretta da Pierre Lherminier, è quella che l'editore parigino Seghers ha recentemente affiancato, con analoghe caratteristiche, alla sua benemerita collana letteraria « Poètes d'aujourd'hui ». La collana cinematografica si propone di costituire una galleria dei registi più rappresentativi e si è inaugurata — in coincidenza con il centenario della nascita — con un volume su Georges Méliès, che reca l'autorevole firma di Georges Sadoul. Questo primo volume illumina già chiaramente le finalità della serie, che si rivolge ad un pubblico colto, ma non strettamente specializzato. Dopo l'ampio, documentatissimo saggio biografico del Sadoul, esso comprende una ricca silloge di scritti dello stesso Méliès, articolata in tre sezioni: « Le cinéma selon Méliès »; « Scénarios »; « Documents pour l'histoire (Propos et corréspondance) », cui seguono alcune « Impressions et témoignages » (fra l'altro del figlio e della nipote dell'artista). Largo spazio occupa una minuziosa biofilmografia. Il volume è completato da una bibliografia essenziale (che registra solo scritti in lingua francese) e da tavole fuori testo. La medesima formula ha applicato Pierre Leprohon nella sua monografia su Michelangelo Antonioni. La seconda parte del volume contiene infatti testi e dichiarazioni varie del regista, estratti di soggetti e sceneggiature, un'antologia critica, alcune testimonianze di collaboratori, una filmografia ed una bibliografia (non mancano — s'intende — le tavole f.t.). Il saggio del Leprohon ha carattere biografico e critico ad un tempo. L'autore sottolinea in modo particolare la propria predilezione — non immune da sopravvalutazione — per *Il grido* (oltre che per *L'avventura*), e manifesta alcune riserve a proposito de *La notte*. In un contesto complessivamente equilibrato non potrà non colpire qualche affermazione sconcertante. Come: « Il faudrait pour juger en France de l'importance de ces influences *letterarie*), connaître... beaucoup mieux que nous ne la connaissons, toute la littérature italienne du XX siècle de Verga à Gian Dauli (*sic*) ». O come: « On a pu parler aussi justement de Proust à propos d'Antonioni encore que le style du dernier soit indéniablement plus léger, oserais-je dire plus subtil? ».

In maniera originale si vanno spesso articolando i volumetti monografici di « Premier Plan ». Si veda quello dedicato ad Alain Resnais (cui già era stato dedicato un opuscolo nella prima serie della collana): ad un suggestivo saggio di Bernard Pingaud (centrato sui due lungometraggi del regista, la cui intera opera « potrebbe essere definita come una riflessione sulla memoria ») fanno seguito le risposte di alcuni narratori ad una serie di domande concernenti i rapporti tra il cinema ed un tipo di letteratura (si tratta di Butor, Ollier, Ricardou, Sollers, Thibaudeau); oltre cinquanta pagine sono occupate da varie interviste con Resnais, apparse in epoche diverse su giornali e riviste. Filmografia, bibliografia, tavole.

Sopra tutto una preziosa raccolta di documenti è il volumetto su Vigo, che include testimonianze (tra cui una inedita) di Sand, Jourdain, Merle, Colin, Aveline, Lloansi, Autant-Lara, Kaufman, Painlevé, Riera, Dasté, Vermorel; diversi « textes et projets » del regista (peraltro già pubblicati nel n. 7 di « Positif »); un'ampia antologia di scritti critici e di impressioni; filmografia e tavole.

Ancora a Resnais è dedicato un opuscolo (ma si potrebbe dire volume, dato il numero delle pagine ed il grande formato) della brillante collana madrilena di « Temas de cine ». Si tratta anche qui di una pubblicazione antologica, che riprende testi apparsi in altri paesi, tra cui l'Uruguay. Vi sono testi critici recanti le firme di Homero Alsina Thevenet, Robert Pingaud (il cui saggio abbiamo menzionato sopra), Marcel Martin, Emir Rodríguez Monegal, Henri Colpi e degli italiani Chiaretti, Cattivelli, Zanelli, Casiraghi, Frosali, Clemente, G.L. Rondi. Vengono inoltre pubblicate una tavola rotonda dei « Cahiers du Cinéma » ed interviste con Resnais, con Marguerite Duras, con Alain Robbe-Grillet. Troviamo infine i testi dei commenti parlati di *Les statues meurent aussi* (Chris Marker); *Nuit et brouillard* (Jean Cayrol); *Le chant du styrène* (Raymond Queneau); la sceneggiatura integrale di *Hiroshima, mon amour* ed estratti di quella de *L'année dernière à Marienbad*. Filmografia, tavole.

Due sono le pubblicazioni dedicate ad attori di recente scomparsi. Un sostanzioso e singolare volumetto di « Premier Plan » rende omaggio (autore Gaston Bounoure) ad un attore caro alla giovane generazione di critici e cineasti francesi: Humphrey Bogart. Si tratta di un saggio dalla struttura assai insolita — potremmo dire alla Dos Passos — che include sia una succosa documentazione sul gangsterismo americano sia una rassegna dei registi con cui Bogart ha lavorato sia un repertorio di personaggi, oltre naturalmente alla filmografia ed alle tavole.

Un opuscoletto di circostanza ha dedicato Luis Gomez Mesa a Gary Cooper subito dopo la sua scomparsa: rapida serie di annotazioni informative, con qualche tavola f.t.. Curioso a dirsi: a proposito di John Gilbert si legge che « la razon de su éxito es que supo amar a Greta Garbo ». In realtà Gilbert divenne una delle massime *stars* di Hollywood prima che la carriera americana della Garbo avesse inizio. E nel primo film da essi interpretato in coppia (*Flesh and the Devil*) la Garbo venne presentata come la *partner* di Gilbert. In seguito — si sa — le posizioni si rovesciarono.

GIULIO CESARE CASTELLO

Film usciti a Roma dal 1. al 31-XII-1961

a cura di ROBERTO CHITI

A cavallo della tigre.
Amori celebri, Gli - v. *Amours célèbres.*
Appuntamento, L' - v. *Le rendez-vous.*
Avventure di Topo Gigio, Le.
Barabba.
Carica dei 101, La - v. *One Hundred and One Dalmatians.*
Diavolo alle 4, Il - v. *The Devil at Four O'Clock.*
Due Marescialli, I.
El Cid.
Ercole al centro della terra.
Fratelli Corsi, I.
Furie del West, Le - v. *Three Desperate Men.*
Generale e mezzo, Un - v. *On the Double.*
Invasori, Gli.
Italiane e l'amore, Le.
Maciste alla corte del Gran Khan.
Madame Sans Gêne.
Magnifiche sette, Le.
Mantenuto, Il.
Marisol, la piccola madrilena - v. *Un rayo de luz.*
Morte di un bandito.
Occhio caldo del cielo, L' - v. *Day of the Gun.*
Paese selvaggio - v. *Wild in the Country.*
Ponte verso il sole - v. *Bridge to the Sun / Pont vers le soleil.*
Professore fra le nuvole, Un - v. *The Absent-Minded Professor.*
Pugni, pupe e marinai.
Romolo e Remo.
Segugio, Il.
Silvestro contro Gonzales.
Sogni muoiono all'alba, I
Spettacolissimo.
Venere creola, La.
Vincitori e vinti - v. *Judgement at Nuremberg.*
Vita difficile, Una.

ABBREVIAZIONI: *r.* = regìa; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *e.f.s.* = effetti fotografici speciali; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *e.scg.s.* = effetti scenografici speciali; *co.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione. Le brevi note critiche sono state redatte da L. Autera ed E. G. Laura

ABSENT-MINDED PROFESSOR, The (Un professore fra le nuvole) — r.: Robert Stevenson - **r. seconda troupe:** Art J. Vitarelli - **s.:** da racconti di Samuel W. Taylor - **sc.:** Bill Walsh - **f.:** Edward Colman - **m.:** George Bruns - **scg.:** Carroll Clark - **mo.:** Cotton Warburton - **e. f. s.:** Peter Ellenshaw, Eustace Lycett - **int.:** Fred MacMurray (Ned Brainard), Nancy Olson (Betsy Carlisle), Keenan Wynn (Alonzo Hawk), Tommy Kirk (Biff Hawk), Leon Ames (Rufus Daggett), Elliott Reid (Shelby Ashton), Ed Wynn (capo dei pompieri), Edward Andrews (segretario), Jack Mullaney (capitano d'aviazione), David Lewis (generale), Belle Montrose (signora Chatsworth), Wally Brown (Coach Elkins), Alan Carney (I° arbitro), Forrest Lewis (Cop Kelly), James Westerfield (Cop Hanson), Gage Clark (rev. Bosworth), Alan Hewitt, Raymond Bailey, Wendell Holmes - **p.:** Walt Disney e Bill Walsh per la Walt Disney Prod. - **o.:** U.S.A., 1960-61 - **d.:** Rank.

A CAVALLO DELLA TIGRE — r.: Luigi Comencini - **s. e sc.:** Age, Scarpelli, Comencini, Monicelli - **f.:** Aldo Scavarda - **m.:** Piero Umiliani - **scg.:** Fla-

vio Mogherini - **mo.**: Nino Baragli - **int.**: Nino Manfredi (Giacinto), Mario Adorf (Tagliabue), Raymond Bussières («Il sorcio»), Gianmaria Volonté (Papaleo), Valeria Moriconi (moglie di Giacinto), Ferruccio De Ceresa, Luciana Buzzancà, Franco Giacobini, Ferdinando Guerra, Franco Morigi - **p.**: Alfredo Bini per la Film 5 / Titanus - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: Titanus.

All'epoca della realizzazione del film apprendemmo che esso, vagamente ispirato da un fatto di cronaca accaduto in Sicilia, riguardava il caso di un evaso che, nonostante avesse trovato la moglie, e madre di due figli suoi, accasata con un altro uomo, decideva di farsi denunciare da quest'ultimo per fargli incassare una ricca taglia e ritornava in galera con la convinzione di essere stato utile alla sua famigliola nell'unico modo possibile. Allora ritenevamo che un simile spunto, elaborato da valenti sceneggiatori quali Age, Scarpelli e Monicelli, avesse fornito al regista Comencini un'altra ottima occasione dopo quella di Tutti a casa (1960). *I risultati, invece, sono apparsi assai differenti. Per quattro quinti del film, svolti in maniera farsesca e aneddotica, nonché con scarsa fantasia, invano abbiamo atteso che si concretizzassero le premesse di una tanto patetica svolta narrativa. Infine essa è sopraggiunta con toni tanto imprevisti ed affrettati da lasciare sconcertati piuttosto che convinti. Di tali errori di impostazione e di tale indecisione di toni ha finito col risentire anche la pur volenterosa interpretazione di Nino Manfredi. (L.A.)*

AMOURS CÉLÈBRES (Amori celebri) — **r.**: Michel Boisrond - **s.**: dai racconti di Paul Cordeaux - **sc.**: France Roche - **adatt.** e **dial.**: Marcel Achard, Michel Audiard, François Giroud, Pascal Jardin, Jacques Prévert - **f.** (Dyaliscope, Eastmancolor): Robert Lefebvre - **m.**: Maurice Jarre - **scg.**: Georges Wakhevitch e Lila De Nobili - **co.**: Monique Dunan, G. Wakhevitch, Lila De Nobili - **mo.**: Raymond Lamy - **int.** episodio «**Lauzun**»: Dany Robin (Madame de Monaco), Jean-Paul Belmondo (Lauzun), Philippe Noiret (Louis XIV); episodio: «**Jenny De Lacour**»: Simone Signoret (Jenny de Lacour), Pierre Vaneck (René de la Roche), François Maistre, François Bouillaud, Antoine Bourseiller; episodio: **Les comediennes:** Edwige Feuillère (Mademoiselle Raucourt), Annie Girardot (Mademoiselle Duchesnois), Pierre Dux, Marie Laforêt, Jean Desailly; episodio: **Agnès Bernauer:** Brigitte Bardot (Agnès Bernauer), Alain Delon, Jean-Claude Brialy, Pierre Brasseur, Suzanne Flon, Jacques Dumesnil - **p.**: Gilbert Bokanowski e Ever Haggiag per la Prod. Générale Europeenne de Films-Unidex / Como Film - **o.**: Francia-Italia, 1961 - **d.**: Rank.

AVVENTURE DI TOPO GIGIO, Le — **r.**: Federico Caldura - **s.** e **sc.**: Maria Perego, Guido Stagnaro, Mario Faustinelli - **f.** (Eastmancolor): Giorgio Battilana - **m.**: Armando Trovajoli - **scg.**: Mario Milani - **mo.**: Franco Alessandri - **int.**: i pupazzi di Maria Perego, più: Ignazio Colnaghi, Carlo Delfini, Ignazio Dolci, Ermanno Roveri, Milena Zini - **p.**: Jolly Film-Cinecidi - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: UNIDIS.

BARABBA — **r.**: Richard Fleischer - **s.**: dal romanzo di Per Lagerkvist - **sc.**: Christopher Fry, Diego Fabbri, Ivo Perilli, Nigel Balchin - **dial. italiani:** Salvatore Quasimodo - **f.** (Technirama, Technicolor): Aldo Tonti - **m.**: Mario Nascimbene - **scg.**: Mario Chiari - **co.**: Maria De Matteis - **mo.**: Alberto Gallitti - **int.**: Anthony Quinn (Barabba), Silvana Mangano (Rachele), Vittorio Gassman (Sahak), Arthur Kennedy (Ponzio Pilato), Katy Jurado (Sara), Dean Jagger (Pietro), Michael Gwynn (Lazzaro), Roy Mangano (Gesù Cristo), Norman Wooland (Rufio), Valentina Cortese (Giulia), Jack Palance (Torvald), Ivan Triseault (imperatore), Ernest Borgnine (Lucio) - **p.**: Dino De Laurentiis Cinematografica - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: D. De Laurentiis Distribuzione.

Il personaggio di Per Lagerkvist — libero sviluppo d'una traccia storica quasi impalpabile — era l'Inquietudine in eterno scontro con la Certezza; ed il finale sacrificio non significava, in fondo, accettazione della Fede. Il Barabba di Christopher Fry e Diego Fabbri è costruito, al contrario, come il ribelle alla Grazia che da essa, come Paolo, si fa infine rovesciare e conquistare. Benché un abile sceneggiatore (e romanziere) di storie di tensione ed un dignitoso artigiano del film d'avventura come sono Balchin e Fleischer abbiano messo del loro abbastanza per salvare gli interessi meramente spettacolari della produzione, non si può affermare che Barabba *sia l'ennesimo* Ben Hur. *L'impostazione di Fry e di Fabbri resta chiara al fondo, e si carica di riferimenti al presente ed alla condizione di rivolta e*

ricerca insieme di Dio dell'uomo contemporaneo. I dialoghi italiani, affidati a Salvatore Quasimodo, hanno, d'altra parte, una consistenza ed efficacia drammatica che impedisce certi risibili scadimenti di gusto di altri film consimili. Con ciò, la pellicola non si può dire, riuscita, in parte anche perché la pur ottima interpretazione di Anthony Quinn non impedisce di vedere nel personaggio un nuovo Zampanò senza grandi varianti; e le sequenze spettacolari — i soliti giuochi del circo, l'appassionante lotta mortale fra Barabba ed il sanguinario Torvald — hanno come sempre un peso eccessivo rispetto all'economia del racconto vero. E' comunque un tentativo di avvicinarsi, con limiti evidenti, a quella possibilità di essere autentici pur nel gesso e cartone delle ciclopiche ricostruzioni, di cui, finora, si è avuto un probante esempio solo con lo Spartacus *di Kubrick. (E.G.L.)*

BRIDGE TO THE SUN / PONT VERS LE SOLEIL (Ponte verso il sole) — **r.:** Etienne Périer - **mo.:** Robert e Monique Isnardon - **altri int.:** Tetzuro Tamba (Jiro), Hiroshi Tomono (Ishi), Sean Garrison (Fred Tyson), Ruth Masters (zia Peggy), Yoshiko Hiromura, Lee Payant - **d.:** M.G.M.

Vedere giudizio di E.G. Laura a pag. 34 e altri dati a pag. 36 del n. 9, settembre 1961 *(Venezia).*

DAY OF THE GUN (L'occhio caldo del cielo) — **r.:** Robert Aldrich.

Vedere recensione di T. Kezich in questo numero.

DEVIL AT FOUR O'CLOCK, The (Il diavolo alle 4) — **r.:** Mervyn Le Roy - **s.:** dal romanzo di Max Catto - **sc.:** Liam O'Brien - **f.** (Eastmancolor): Joseph Biroc - **m.:** George Duning - **scg.:** John Beckman - **mo.:** Charles Nelson - **e. s.:** Larry Butler, Willis Cook - **int.:** Spencer Tracy (Padre Mathew Doonan), Frank Sinatra (Harry), Kerwin Mathews (Padre Joseph Perreau), Jean-Pierre Aumont (Jacques), Gregoire Aslan (Marcel), Alexander Scourby (governatore), Barbara Luna (Camille), Cathy Lewis (capo infermiera), Bernie Hamilton (Charlie), Martin Brendt (dott. Wexler), Lou Merrill (Aristide), Marcel Dalio (Gaston), Tom Middleton (Paul), Ann Duggan (Clarissa) - **p.:** Fred Kohlmar per la Columbia / M. Le Roy-F. Kohlmar - **o.:** U.S.A., 1961 - **d.:** Columbia-Ceiad.

DUE MARESCIALLI, I — **r.:** Sergio Corbucci - **s.:** Ugo Guerra, Marcello Fondato - **sc.:** Alessandro Continenza, Sergio Corbucci, Gianni Grimaldi - **f.:** Enzo Barboni - **m.:** Piero Piccioni - **scg.:** Giorgio Giovannini - **int.:** Totò (Antonio Capurro), Vittorio De Sica (Antonio Cotone), Roland Bartrop (Kessler), Gianni Agus (fascista Pennica), Arturo Bragaglia (Don Nicola), Elvi Lissiak (Vanda), Franco Giacobini (Basilio), Olimpia Cavalli (Immacolata), Riccardo Olivieri (Carlo), Mario Laurentino (medico), Inger Milton (Lia), Bruno Corelli (avv. Benegatti) - **p.:** Gianni Buffardi per la Cineriz - **p.:** Italia, 1961 - d.: Cineriz.

EL CID — **r.:** Giovanni Paolucci - **superv.:** Anthony Mann - **s.:** Diego Fabbri, Frederick M. Frank - **sc.:** D. Fabbri, Basilio Franchina, Philip Yordan - **f.** (Supertechnirama 70 mm. / Technicolor): Robert Krasker - **m.:** Carlo Savina e Miklos Rozsa - **scg. e co.:** Veniero Colasanti, John Moore - **mo.:** Robert Lawrence, Renzo Lucidi - **int.:** Charlton Heston (Rodrigo Diaz detto «El Cid»), Sophia Loren (Chimene), Raf Vallone (Ordonez), Geneviève Page (Urraca), John Fraser (Alfonso), Gary Raymond (Sancho), Massimo Serato (Fanez), Douglas Wilmar (Moutamin), Michael Hordern (Don Diego), Carlo Giustini (Berdmudez), Ralph Truman (Ferdinando di Castiglia), Fausto Tozzi (Dolfos), Andrew Cruickshank (Gormaz), Franco Fantasia (Moctadid), Herbert Lom (Ben Yussuf), Paul Muller (medico arabo), Hurt Hatfield (Arias), Tullio Carminati (Padre Pedro), Gerard Tichy (Ramiro di Aragona), Bruno Smith (il vescovo), Christopher Rhodes (Don Martin) - **p.:** Dear Film-Samuel Bronston Production - **o.:** Italia - U.S.A., 1961 - **d.:** Dear Film.

ERCOLE AL CENTRO DELLA TERRA — **r.:** Mario Bava - **s. e sc.:** Alessandro Continenza e Duccio Tessari - **f.** (Cinemascope, Technicolor): Mario Bava - **scg.:** Franco Lolli - **int.:** Reg Park (Ercole), Leonora Ruffo (Dejanira), Christopher Lee (Lico), Giorgio Ardisson (Teseo), Ida Galli (Proserpina), Marisa Belli (Aretusa), Ely Draco (Giocasta), Mino Doro (Keros), Franco Giacobini (Telemaco), Grazia Collodi (Elettra), Aldo Pedinotti (Sunis), Rosalba Neri

(Egle), Elisabetta Pavan (Tamar), Raf Baldassare (capo dei banditi) - **p.**: Achille Piazzi per la SPA Cinematografica - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: regionale.

FRATELLI CORSI, I — **r.**: Anton Giulio Majano - **s.**: Fulvio Palmieri dal romanzo di Alessandro Dumas - **sc.**: Diego Fabbri, Roberto Gianviti, A.G. Majano - **f.** (Dyaliscope, Eastmancolor): Adalberto Albertini - **m.**: Angelo Francesco Lavagnino - **scg.**: Ivo Battelli - **co.**: Maria Baroni - **mo.**: Adriana Novelli - **int.**: Geoffrey Horne (Leone / Paolo), Amedeo Nazzari (Orlandi), Mario Feliciani (dr. Dupont), Laura Solari (signora Dupont), Emma Danieli (Gabriella), Jean Servais (Gerolamo Sagona), Gerard Barray (Giovanni Sagona), Valerie Lagrange (Edith), Luigi Vannucchi (Luigi Sagona), Raoul Grassilli (Raoul Sagona), Lia Zoppelli (zia Mary), Paola Patrizi (Mariella), Nerio Bernardi (prof. Perrier), Germano Longo (Claudio Franchi), Nando Tamberlani (Franchi senior), Francesca Benedetti (Adele Franchi), Alberto Farnese (Gaspare) - **p.**: Flora Film-Variety Film / Méditerranée Cinéma - **o.**: Italia-Francia, 1961 - **d.**: Variety Film.

INVASORI, Gli — **r.**: Mario Bava - **s.** e **sc.**: Oreste Biancoli, Piero Pierotti - **f.** (Dyaliscope, Eastmancolor): Ubaldo Terzano - **m.**: Roberto Nicolosi - **scg.**: Giorgio Giovannini - **co.**: Tina Loriedo Grani - **mo.**: Mario Serandrei - **int.**: Cameron Mitchell (Iron), Giorgio Ardisson (Eric), Françoise Christophe (Regina Alice), Andrea Checchi (Gunnar), Folco Lulli (Floki), Franco Giacobini (Rustichello), Raffaele Baldassari (Blak), Helen Kessler (Daja), Alice Kessler (Rama), Enzo Doria (Bennet), Livia Contardi (Hadda), Franco Ressel (Lotar) - **p.**: Galatea - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: UNIDIS.

ITALIANE E L'AMORE, Le — **r.**: Lorenza Mazzetti ed altri.
Vedere recensione di Mario Verdone nel prossimo numero.

JUDGEMENT AT NUREMBERG (Vincitori e vinti) — **r.**: Stanley Kramer.
Vedere recensione di Fernaldo Di Giammatteo in questo numero.

MACISTE ALLA CORTE DEL GRAN KHAN — **r.**: Riccardo Freda - **s.**: Oreste Biancoli - **sc.**: Oreste Biancoli, Duccio Tessari - **f.** (Isoscope, Eastmancolor): Riccardo Pallottini - **m.**: Carlo Innocenzi - **scg.**: Piero Filippone - **co.**: Massimo Bolongaro - **mo.**: Ornella Micheli - **int.**: Gordon Scott, Yoko Tani, Dante di Paolo, Gabriele Antonini, Leonardo Severini, Valery Inkijinoff, Hélène Chanel, Luong-Ham-Khan, Chu-Lai-Chau, Franco Ressel, Antonio Cianci, Ely Yeh - **p.**: Donati-Carpentieri per la Panda Film-Gallus Film - **o.**: Italia-Francia, 1961 - **d.**: regionale.

MADAME SANS GENE — **r.**: Christian-Jaque - **s.**: dalla commedia di H. Moreau e Victorien Sardou - **adatt.** e **sc.**: Henri Jeanson, Ennio De Concini, Jean Ferry, Franco Solinas, Christian-Jaque - **f.** (Technirama, Technicolor): Roberto Gerardi - **m.**: Angelo Francesco Lavagnino - **scg.**: Jean D'Eaubonne, Mario Rappini - **co.**: Marcel Escoffier, Itala Scandariato - **mo.**: Jacques Desagneaux, Eraldo Da Roma - **int.**: Sophia Loren (Caterine), Robert Hossein (Lefevre), Julien Berteau (Napoleone), Marina Berti (Elisa), Carlo Giuffré (Gerolamo), Gabriella Pallotta (Heloise), Annalia Gadé (Carolina), Laura Valenzuela (Paolina), Gianrico Tedeschi (Rochet), Renaud Mary (Fouchet), Enrique Avila (Fricasse), Bruno Carotenuto (Blanchet), Ida Galli (July), Tomas Blanco (Augerau), Fernando Sancho (Pommier), Renato Terra (un sanculotto) - **p.**: Maleno Malenotti per la GE.SI. Cinematografica-C.C. Champion / Cine Alliance / Agata Films - **o.**: Italia-Francia-Spagna, 1961 - **d.**: regionale.

MAGNIFICHE SETTE, Le — **r.**: Marino Girolami - **s.**: M. Girolami - **sc.**: Carlo Veo, Italo De Tuddo, Carlo Moscovini, M. Girolami - **f.**: Mario Fioretti - **m.**: Carlo Savina - **scg.**: Saverio D'Eugenio - **mo.**: Antonietta Zita - **int.**: Sandra Mondaini (Stefania), Valeria Fabrizi (Minou), Gloria Milland (Vittoria), Susanne Loret (Erika), Eloisa Cianni (Ester), Anny Gorassini (Lucy), Paola Quattrini (Paola), Riccardo Billi (Osvaldo), Mario Carotenuto (Torraca), Enrico Viarisio (gen. Challet), Alberto Bonucci (prof. Genner), Luigi Pavese (Olivieri), Carlo Dapporto (Orso della Portella), Carlo Delle Piane (Carletto), Ave

Ninchi (Margherita), Enio Girolami (Marco), Anita Todesco - **p.**: Produzione Cinematografica M.G. - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: Euro.

MANTENUTO, Il — **r.**: Ugo Tognazzi - **s.**: Scarnicci e Tarabusi - **sc.**: Scarnicci e Tarabusi, L. Salce, Pipolo e Castellano - **f.**: Marco Scarpelli - **m.**: Armando Trovajoli - **scg.**: Giancarlo Salimbeni Bartolini - **mo.**: Franco Fraticelli - **int.**: Ugo Tognazzi, Ilaria Occhini, Mario Carotenuto, Marisa Merlini, Pinuccia Nava, Armando Bandini, Aldo Berti, Renato Castellani, Margaret Robsham, Olimpia Cavalli, Consalvo Dell'Arti, Vera Gambaccioni, Renato Mambor, Arrigo Peri, Massimo Righi - **p.**: Alado Calamarà e Achille Filo Della Torre per la Mec Cinematografica - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: regionale.

MORTE DI UN BANDITO — **r.**: Giuseppe Amato - **s.**: da un lavoro orig. di Giuseppe Berto - **sc.**: G. Berto - **f.**: Marco Scarpelli - **m.**: Angelo F. Lavagnino - **scg.**: Piero Filippone - **mo.**: Andreina Casini - **int.**: Francisco Rabal, Lea Massari, Sergio Fantoni, Katina Paxinou, Giorgio Albertazzi, Vittorio Sanipoli - **p.**: G. Amato - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: Incei Film.

ONE HUNDRED AND ONE DALMATIANS (La carica dei 101) — **r.**: Wolfgang Reitherman, Hamilton S. Luske, Clyde Geronimi - **s.**: dal libro di Dodie Smith - **sc.**: Bill Peet - **r. animaz.**: Milt Kahl, Frank Thomas, Marc Davis, John Lounsbery, Eric Larson - **animatori:** Hal King, Les Clark, Cliff Nordberg, Blaine Gibson, Eric Cleworth, John Sibley, Art Stevens, Julius Svendsen, Hal Ambro, Ted Berman, Bill Keil, Don Lusk, Dick Lucas, Amby Paliwoda - **e. s. di amm.**: Jack Boyd, Dan MacManus, Ed Parks, Jack Buckley - **m.**: George Bruns - **canzoni:** Mel Leven - **scg.**: Ken Anderson - **mo.**: Donald Halliday, Roy M. Brewer, jr. - **p.**: Walt Disney in Technicolor - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: Rank.

Vedere giudizio di Guido Cincotti a pag. 143 *n.* 7-8, *luglio-agosto* 1961 *(San Sebastiano).*

ON THE DOUBLE (Un generale e mezzo) — **r.**: Melville Shavelson - **s. e sc.**: Jack Rose, M. Shavelson - **f.** (Panavision, Technicolor): Harry Stradling, Geoffrey Unsworth - **m.**: Leith Stevens - **scg.**: Hal Pereira, Arthur Lonergan - **mo.**: Frank Bracht - **int.**: Danny Kaye (Ernie Williams / Gen. sir Lawrence MacKenzie-Smith), Dana Wynter (Lady Margaret MacKenzie-Smith), Wilfrid Hyde-White (col. Somerset), Diana Dors (sergente Bridget Stanhope), Margaret Rutherford (Lady Vivian), Jesse White (caporale Joseph Praeger), Allan Cuthbertson (capitano Patterson), Gregory Walcott (col. Rock Houston), Rex Evans (gen. Carleton «Puffy» Browne-Wiffingham), Terence De Marney (serg. Colin Twickenham), Edgar Barrier (Blankmeister), Ben Astar (gen. Zlinkov), Rudolph Anders - **p.**: Jack Rose per la Dena-Capri / Paramount - **o.**: U.S.A., 1961 - **d.**: Paramount.

PUGNI, PUPE E MARINAI — **r.**: Daniele D'Anza - **s. e sc.**: Vittorio Metz, Castellano e Pipolo - **f.**: Marco Scarpelli - **m.**: Armando Trovajoli - **scg.**: Carlo Cesarini - **mo.**: Roberto Cinquini - **int.**: Ugo Tognazzi (Capo Campana), Monique Just (Stella), Raimondo Vianello (comandante Altieri), Grazia Maria Spina (Grazia), Maurizio Arena (maresciallo Alberto), Gloria Paul (Gloria), Paolo Ferrari (Tony), Franco Franchi (Turi), Ciccio Ingrassia (Saro), Renzo Palmer (direttore TV), Enzo Cerusico (Marco), Elio Crovetto (Raffaele), Giampiero Littera (Robecchi), Alberto Bonucci (Brighetti), Don Lurio, Angelo Lombardi, Enzo Tortora, Riccardo Paladini, Carlo Hintermann - **p.**: Dario Sabatello per la D.S. - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: Cineriz.

RENDEZ-VOUS, Le (L'appuntamento) — **r.**: Jean Delannoy - **s.**: dal romanzo di Patrick Quentin «The Man with Two Wives» - **sc.**: Jean Aurenche, Pierre Bost, J. Delannoy - **f.**: Robert Juillard - **m.**: Paul Misraki - **scg.**: Lucien Aguettand - **mo.**: Henry Taverna - **int.**: Annie Girardot (Madeleine Robert), Jean-Claude Pascal (Pierre Larivière), Odile Versois (Edith Kellerman), George Sanders (John Kellerman), Andréa Parisy (Daphne), Jean-François Poron (Daniel Marchand), Michel Piccoli (Paul), Philippe Noiret (ispettore Millart), Marie-Claude Breton (Catherine), Robert Dalban, Lise Elina, Lud Germain, Elsa Moltzer, Jacques Thierry - **p.**: Silver Films-Cinetel / Incei Film - **o.**: Francia-Italia, 1961 - **d.**: Incei.

Tratto di peso da un romanzo di un noto autore di « gialli », il film è una riconferma delle limitate ambizioni di Delannoy, che sono semplicemente quelle di fare sfoggio di un abile mestiere, coadiuvato dall'apporto dei consueti sceneggiatori Aurenche e Bost. In definitiva, possiamo constatare che la qualità dei film di Delannoy (o meglio il loro interesse) è in rapporto diretto alla validità dei soggetti sui quali essi si basano. Nel caso presente, in luogo di Gide (La symphonie pastorale) *o di Sartre* (Les jeux son faits) *o del soggetto di* Dieu a besoin des hommes, *abbiamo semplicemente a che fare con Patrick Quentin. La differenza è tutta qua. Di gran lunga più personale di quello del regista è il contributo prestato a questo imbroglio poliziesco dalla sensibile attrice Annie Girardot. (L.A.)*

ROMOLO E REMO — **r.**: Sergio Corbucci - **s.**: S. Corbucci, Luciano Martino, Sergio Leone - **sc.**: L. Martino, Franco Rossetti, Ennio De Concini, Giorgio Prosperi, S. Corbucci, Duccio Tessari - **f.** (Technicolor): Enzo Barboni - **m.**: Piero Piccioni - **scg.**: Saverio D'Eugenio - **co.**: P.L. Pizzi - **mo.**: Gabriele Varriale - **int.**: Steve Reeves (Romolo), Gordon Scott (Remo), Virna Lisi (Julia), Ornella Vanoni (Tarpeja), Jacques Sernas (Curzio), Massimo Girotti (Tazio), Franco Volpi (Amulio), Laura Solari (Rea Silvia), Piero Lulli, Gianni Musy Glori, José Greci, Inger Milton, Enzo Cerusico, Enrico Glori, Germano Longo, Nando Angelini, Giuliano Dall'Ovo, Mimo Poli - **p.**: Alessandro Jacovoni per la Ajace Cinematografica - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: Titanus.

SEGUGIO, Il — **r.**: Bernard Rolland - **s.**: Luigi Radici - **sc.**: Alessandro Valletti - **f.**: Alfio Contini - **m.**: Henry Salvador - **scg.**: Gianni Polidori - **mo.**: Roberto Cinquini - **int.**: Henry Salvador, Nino Taranto, Memmo Carotenuto, Francis Blanche, Valeria Fabrizi, Dolores Palumbo, Giustino Durano, Aldo Giuffré, Carlo Pisacane, Luigi Borghese, Pietro De Vico, Fausto Signoretti, Mario Passante, Romano Milani, Pietro Vidali, Renato Terra, Gilberto Trompini, la scimmietta Bingo - **p.**: Bobyck Essenowsky per la Radici Cinematografica - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: regionale.

SILVESTRO CONTRO GONZALES — Programma composto da 14 brevi film di disegni animati in Technicolor: **Contro corrente, Nella Plaza de Coniglios, Scherzi del cosmo, Noi siamo due evasi, I comagneros de la chitarra, Salta che ti passa, Una ne fa cento ne pensa, O è gatto o è locomotiva, Il piffero dello spazio, Troppo grande per essere vero, Avventure d'albergo, Silvestro... agnello di mare, Coyote invidioso e malvagio, La via del formaggio** - della serie « Merrie Melodies » e « Looney Tunes » - **r.**: I. Freeleng, Charles M. Jones, Chuck Jones, Fritz Freeleng, Robert McKimson - **p.**: Warner Bros. - **o.**: U.S.A. - **d.**: Warner Bros.

SOGNI MUOIONO ALL'ALBA, I — **r.**: Indro Montanelli con la collab. di Mario Craveri ed Enrico Gras - **s.**: dal lavoro teatrale omonimo di Indro Montanelli - **sc.**: I. Montanelli - **f.**: Ubaldo Marelli, Giovanni Raffaldi - **m.**: Angelo Francesco Lavagnino - **scg.**: Piero Zuffi - **mo.**: Eraldo Da Roma - **int.**: Lea Massari (Anna), Aroldo Tieri (Antonio), Ivo Garrani (Andrea), Gianni Santuccio (Gianni), Mario Feliciani (Mario), Renzo Montagnani (Sergio), Rina Centa (Ethel, madre di Anna) - **p.**: Cineriz - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: Cineriz.

SPETTACOLISSIMO — Programma composto da 12 brevi film di disegni animati in Technicolor, fra cui **Rimmel la volpe del dessert** - Completa, il mediometraggio del 1956: **Il palloncino rosso** (Ballon rouge) - **r.**: Albert Lamorisse - **s.**: A. Lamorisse - **sc.**: A. Lamorisse - **f.** (Technicolor): Edmond Séchan - **m.**: Maurice Le Roux - **mo.**: Pierre Gillette - **int.**: Pascal Lamorisse, Sabine Lamorisse, G. Sellier - **p.**: U.P.A. - **o.**: U.S.A.-Francia - **d.**: Cino Del Duca.

THREE DESPERATE MEN (Le furie del West) — **r.**: Sam Newfield - **s. e sc.**: Orville Hampton - **f.**: Jack Greenhalgh - **m.**: Albert Glasser - **scg.**: Harry Reif - **mo.**: Carl Pierson - **int.**: Preston Foster, Jim Davis, Virginia Grey, Ross Latimer, William Haade, Monte Blue, Sid Melton, Rory Mallinson, John Brown, Margaret Seddon, Lee Bennett, House Peters, jr., Anthony Jochim, Joel Newfield, Steve Belmont, Carol Henry, Kermit Maynard, Bert Dillard, Bill Bailey, Milton Kibbee, Gene Randall - **p.**: Sigmund Neufeld per la Lippert - **o.**: U.S.A., 1950 - **d.**: regionale.

UN RAYO DE LUZ (Marisol, la piccola madrilena) — **r.**: Luis Lucia - **s.** e **sc.**: Manuel e Felix Atalaya - **f.** (Eastmancolor stampato in Technicolor): Manuel Berenguer - **m.**: Gregorio Garcia Segura - **scg.**: Enrique Alarcon - **int.**: Marisol (Marisol), Maria Mahor (Elena), Anselmo Duarte, Julia Sanjuan, Maria del Valle - **p.**: Benito Perojo-Manuel J. Goyanes - **o.**: Spagna, 1960 - **d.**: Variety.

VENERE CREOLA, La — **r.**: Lorenzo Ricciardi - **s.**: L. Ricciardi dal racconto « Le belle creole » di Melchior De La Cruz - **sc.**: L. Ricciardi e Fede Arnaud - **f.** (Totalscope, Eastmancolor): Aldo Giordani - **m.**: Carlo Rustichelli, Piero Umiliani - **mo.**: Mario Serandrei - **int.**: Calvin Lockhart, Helen Williams, Issa Arnal, Bany Yelverton, Sheila Gibson, Berenice Figuera - **p.**: Luigi Rovere per la Baltea Film - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: EURO.

VITA DIFFICILE, Una — **r.**: Dino Risi.

Vedere recensione di L. Autera in questo numero.

WILD IN THE COUNTRY (Paese selvaggio) — **r.**: Philip Dunne - **s.**: dal romanzo di J.R. Salamanca « The Lost Country » - **sc.**: Clifford Odets - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color): William C. Mellor - **m.**: Kenyon Hopkins - **scg.**: Jack Martin Smith, Preston Ames - **mo.**: Dorothy Spencer - **int.**: Elvis Presley (Glenn), Hope Lange (Irene), Tuesday Weld (Noreen), Millie Perkins (Betty Lee), John Ireland (Phil Macey), Gary Lockwood (Cliff Macey), William Mims (zio Rolfe), Rafer Johnson (Davis), Ruby Goodwin (Sarah), Alan Napier (prof. Larson), Raymond Greenleaf (dott. Underwood), Jason Robards sr. (giudice Parker), Christine Crawford (Monica George), Robin Raymond (Flossie), Doreen Lang (signora Parsons), Charles Arnt (Parsons), Will Corry (Willie Dace), Harry Carter (Bartender), Harry Shannon (Sam Tyler), Bobby West (Hank) - **p.**: Jerry Wald e Peter Nelson per la Company of Artists - **o.**: U.S.A., 1961 - **d.**: 20th Century Fox.

Allegato a « Bianco e nero » anno XXIII, *n.* 1, *gennaio* 1962.

Librerie italiane presso cui è in vendita "Bianco e Nero"

Libreria Petrini G.B. - Via Pietro Micca 22 - TORINO.

Libreria Internaz. TREVES - Via S. Teresa 6 - TORINO.

Casa del libro - Di Lazzarelli - Portici Teatro Coccia - NOVARA.

Casa del libro - Teatro Coccia - NOVARA.

Libreria Caldi Natalina Zappa - Piazza Vittorio Alfieri 13 - ASTI.

Libreria Moderna - Corso Nizza 46 - CUNEO.

Libreria Casiroli - Piazza Duomo 31 - MILANO.

Libreria Internaz. - Via Manzoni 40 - MILANO.

Libreria Internazionale - Piazza S. Babila Corso Monforte 2 - MILANO.

Libreria Manzoni - Editore Feltrinelli - Via Manzoni 20 - MILANO.

Libreria Editrice Magenta - VARESE.

Ditta M. Bianchi - Spedizioni per Melisa Lugano (Varese) - PORTO CERESIO.

Libreria Giuseppe Marino - Via Garibaldi 8 - COMO.

Libreria Bernasconi - Via Dante 31 - COMO.

Libreria Tarantola A. - Piazza Martiri 43 - BELLUNO.

Libreria Tarantola - Via Vittorio Veneto 20 - UDINE.

Libreria Vanzan - Via C. Battisti 2 - ROVIGO.

Libreria Sangiorgio - S. Marco 2457 - VENEZIA.

Libreria Minerva - S. Giovanni Crisostomo 5796 - VENEZIA.

Libreria Dante di Savioli e Benini - Via Mazzini 6 - VERONA.

Libreria Riccardo Zannoni - Via Garibaldi 4 - PADOVA.

Libreria Rizzoli - Via Rizzoli 8 - BOLOGNA.

Libreria Nicola Zanichelli S.A. - Piazza Galvani 1/H - BOLOGNA.

Libreria Parolini - Via Ugo Bassi 14 - BOLOGNA.

Libreria Irnerio - Via Alessandrini 26 - BOLOGNA.

Libreria Rinascita - Piazza Matteotti 20/21 - MODENA.

Libreria Riminese - Via Dante 2 - RIMINI (Forlì).

Libreria Universitaria - Via D'Azeglio 116 - PARMA.

Cartolibreria Moderna - Via Guido da Castello 13 - R. EMILIA.

Agenzia Giorgi - FIRENZE.

Libreria Fiorenza - Via della Madonna 31/33 - LIVORNO.

Libreria Società Editrice Tirrena - Via Grande 91 - LIVORNO.

Libreria Pellegrini - PISA.

Libreria Universitaria Feltrinelli - Piazzetta S. Giorgio - PISA.

Libreria Pisana di Cultura - Corso Italia 69/R - PISA.

Libreria Galleri Luigi - Via Banchi di Sopra 18 - SIENA.

Libreria Giordano - Via Orazio Antinori 36 - PERUGIA.

Libreria Einaudi - Via Veneto 56/A - ROMA.

Libreria Ulrico Hoepli - Largo Ghigi / Galleria Colonna - ROMA.

Libreria Internazionale Modernissima - Via della Mercede 43/44 - ROMA.

Libreria Mattcucci - Via G. Battisti 6/A - ROMA.

Libreria Pegaso di Feltrinelli editore - Via Campo Marzio 11 - ROMA.

Libreria Rinascita - Via Botteghe Oscure 2 - ROMA.

Libreria Internazionale Minerva - Via Ponte di Tarpia 5/8 - NAPOLI.

Libreria Mario Guida - Piazza dei Martiri 70 - NAPOLI.

Libreria Internazionale Leo Lupi, già Treves - Via Roma 249/250 - NAPOLI.

Libreria Macchiaroli - Via Carducci 57/59 - NAPOLI.

Libreria Ettore Della Monica - Via Velia 22 - SALERNO.

Libreria Giuseppe LATERZA e figli - Via D. Alighieri 47 - BARI.

Libreria Sansoni ex Macri - Corso Cavour 93 - BARI.

Filippi Mario - Via dei Cesari 61 - TARANTO.

Libreria Giovanni Patierno - Corso Garibaldi 13 - FOGGIA.

Libreria Saverio Labate - Rione Marconi 7 - R. CALABRIA.

Libreria Ambrosiano - Piazza Genovese 2 - R. CALABRIA.

Libreria Villa Luisa - Piazza Galluppi - CATANZARO.

Libreria Tindari - Via Maqueda 198 - PALERMO.

Libreria Flaccovio, Salvatore Fausto - Via Ruggero Settimo 87 - PALERMO.

Libreria Editrice Domino - Via Roma 226 - PALERMO.

Cartolibreria Diana, Gemma Filippini - Via Archimede 3 - SIRACUSA.

Libreria Peloritana - Corso Cavour 165 - MESSINA.

Libreria O.S.P.E. - Via T. Cannizzaro 100 - MESSINA.

Libreria LADO - Via Cagliari 62 - SASSARI.

Calzia Silla - Cartolibreria - NUORO.